IMPRESSIONISMO

reflexões e percepções

IMPRESSIONISMO

reflexões e percepções

Meyer Schapiro

tradução de Ana Luiza Dantas Borges

prefácio de Sônia Salzstein

Cosac & Naify

CAPA detalhe de *O camarote*, 1874, Pierre-Auguste Renoir
[ver frontispício e figura 82]

IMPRESSIONISMO: REFLEXÕES E PERCEPÇÕES foi publicado em acordo com George Braziller, Inc. Publishers, Madison Avenue, 171, Nova York, NY 10016, EUA
© George Braziller, Inc., 1997
© Cosac & Naify, 2002

Projeto gráfico e capa Elaine Ramos
Revisão da tradução Célia Euvaldo e Fabiana Werneck
Preparação Celso Donizete Cruz
Preparação do prefácio Cássio Arantes Leite
Revisão Paulo Roberto de Moraes Sarmento

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
[Fundação Biblioteca Nacional]

Schapiro, Meyer [1904-1996]
Meyer Schapiro: Impressionismo: reflexões e percepções
Título original: *Impressionism: reflections and perceptions*
Tradução: Ana Luiza Dantas Borges
São Paulo: Cosac & Naify, 2002
360 p., 139 ilust.

ISBN 85-7503-166-x CDD: 709.409

1. Arte européia do século XIX 2. Impressionismo. França
3. Meyer Schapiro

COSAC & NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel: (55 11) 3218-1444
Fax: (55 11) 3257-8164
info@cosacnaify.com.br
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor: [55 11] 3218-1466

9 PREFÁCIO
Meyer Schapiro: a realidade concreta do trabalho de arte

19 NOTA PRELIMINAR

21 INTRODUÇÃO
Quem vê, o ver e o visto

34 CAPÍTULO 1
O conceito de impressionismo

57 CAPÍTULO 2
A estética e o método do impressionismo

93 CAPÍTULO 3
Natureza e meio ambiente

110 CAPÍTULO 4
A estrada de ferro

123 CAPÍTULO 5
A cidade

139 CAPÍTULO 6
Os personagens

160 CAPÍTULO 7
A multidão, o flâneur *e a perspectiva como forma social*

169 CAPÍTULO 8
A arte do retrato e a fotografia

195 CAPÍTULO 9
O impressionista exemplar: Claude Monet

222 CAPÍTULO 10
Impressionismo e ciência

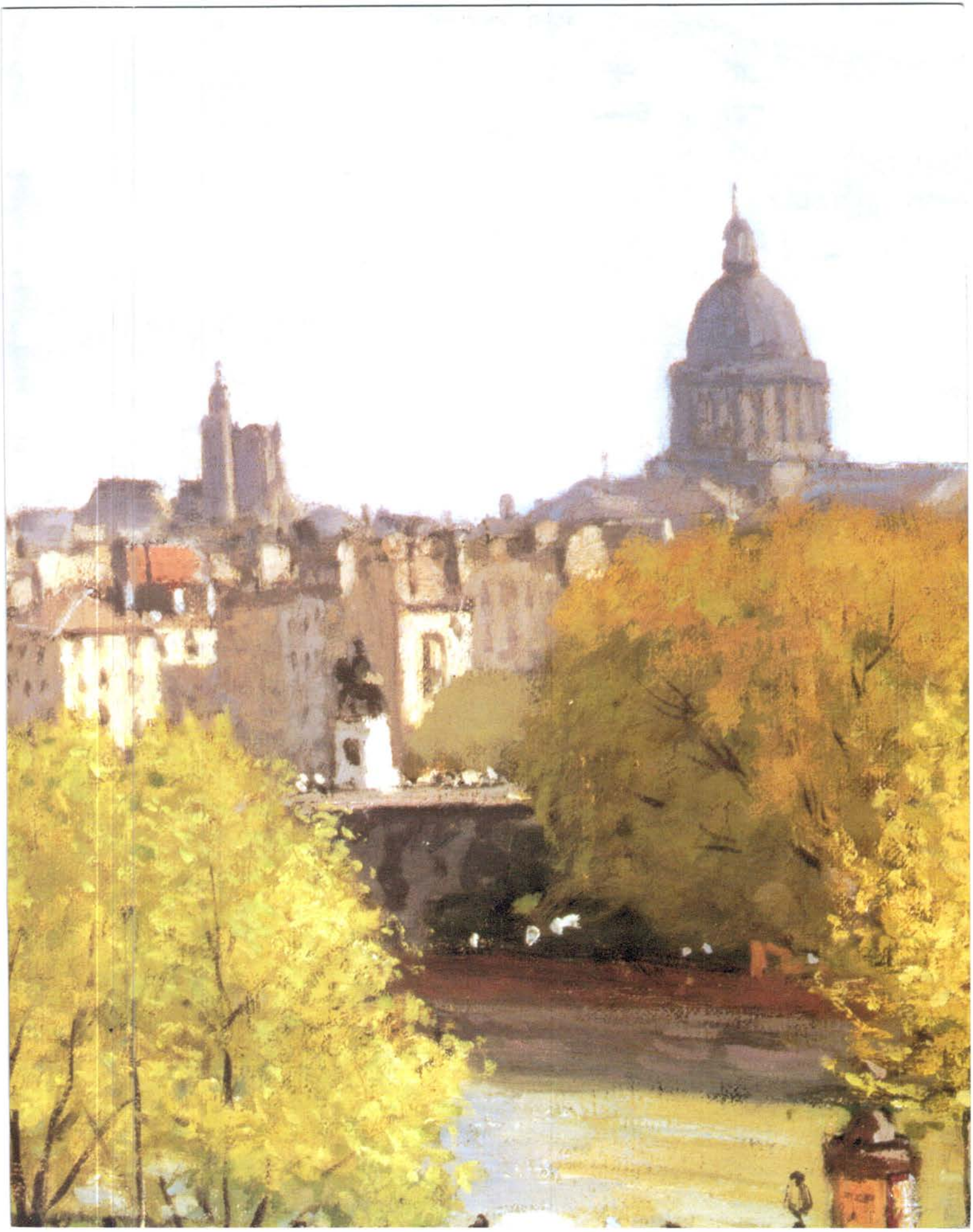
247 CAPÍTULO 11
O impressionismo na história

286 CAPÍTULO 12
Impressionismo e literatura

318 CONCLUSÃO
A reação ao impressionismo

345 CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

351 ÍNDICE DE NOMES E OBRAS



PREFÁCIO

MEYER SCHAPIRO: A REALIDADE CONCRETA DO TRABALHO DE ARTE

Impressionismo: reflexões e percepções, de Meyer Schapiro (1904-1996), é uma obra de referência nos estudos sobre arte moderna européia, a quarta desse autor a ser publicada em língua portuguesa.[1] Traz à tona, ao longo de seus doze capítulos (aos quais se somam uma vigorosa "Introdução" e uma "Conclusão"), um variado painel histórico do movimento francês surgido em meados do século XIX, originalmente elaborado a partir das conferências que o historiador realizou no âmbito de suas atividades acadêmicas. Junto com o estudo sobre Picasso, o volume constitui trabalho de maior fôlego do que os precedentes e aponta no mercado editorial nacional em meio a uma vaga de publicações que a custo começa a acertar o passo da minguada e desatualizada bibliografia brasileira nessa área. É preciso lembrar que até recentemente eram bastante restritos — e além disso limitados a iniciativas de um pequeno rol de editoras — os títulos sobre história da arte moderna disponíveis ao leitor brasileiro.

Publicações graficamente bem cuidadas e com reproduções de boa qualidade técnica principiaram a aparecer no país de maneira mais sistemática apenas na década passada, sinalizando o advento de iniciativas editoriais preocupadas em alcançar uma escala de público mais ampla, talvez confiantes no alargamento dos nichos especializados e círculos universitários, mas também na emergência de um leitor novo, em busca de um padrão mais sólido e arejado de cultura geral. Mas a novidade editorial parece responder, em perspectiva mais ampla, à pressão das mudanças profundas ocorridas no meio artístico brasileiro nos últimos vinte anos, onde um dos fenômenos mais notáveis é, sem dúvida, a ampliação do debate da arte a novos segmentos de público e, na esteira dessa ampliação, tanto uma crescente universalização do interesse sobre arte como uma maior exigência de complexidade e especialização na abordagem de suas questões.

Atestam essa formidável ampliação de público os inúmeros espaços culturais que surgiram nesse período, freqüentemente fora dos principais eixos metropolitanos, em diversas regiões do país ou, quando nas capitais do Sudeste, localizando-se em pontos estratégicos de periferias ou em zonas até então degradadas das grandes cidades, agora alcançando populações sem acesso aos equipamentos centralizados. Ao lado dessa integração de contingentes até há pouco marginalizados à produção cultural de larga escala, não se pode esquecer que os megaeventos de arte que no Brasil marcaram a década de 90 acabaram por familiarizar o

1. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo, Edusp, 1996; *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001; e *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

grande público com os acontecimentos do mundo da arte, gerando nesse público novas expectativas de consumo cultural.

É claro que não se trata de um fenômeno apenas quantitativo; as duas últimas décadas assinalam o período em que o meio artístico brasileiro, recém-saído do longo isolamento imposto pela ditadura militar, emergiu sedento para dialogar com o contexto internacional, com os novos problemas que despontaram no mundo contemporâneo, e no curso dessa experiência se viu premido por novas exigências culturais. Prova disso é, por exemplo, a proliferação, desde meados dos anos 80, de uma produção artística jovem, internacionalizada na origem, que passava a depender crucialmente do contato com a produção internacional, condição que se revelava indispensável para mantê-la influente e competitiva no circuito. Ou ainda o aumento significativo, em tempos mais recentes, da procura por cursos de arte em nível de graduação e pós-graduação, o que se confirma no perfil cada vez mais generalizado do jovem artista precocemente profissionalizado, instruído pelo discurso universitário, e que parece ter tomado o ambiente acadêmico como uma via segura para obter, em um meio artístico pouco institucionalizado, informação sistemática, de qualidade e atualizada, sobre o debate artístico internacional.

Ora, é a esse público novo, a esse meio que se profissionalizou e tornou-se mais complexo, que se apresenta o desafio de interpretar, hierarquizar e criticar um fluxo incessante de informações sobre arte, desafio para o qual está pouco preparado, em face da rarefação de uma tradição crítica, do pouco acesso que tem aos livros, a fontes de pesquisa e às próprias obras de arte, para não mencionar a fraca capacidade formadora das instituições culturais e das escolas de arte no Brasil. Leve-se em conta, ademais, que esse público neófito vem sendo confrontado desde o final da década de 80 à presença crescente da arte brasileira em grandes eventos culturais e nos meios de comunicação de massa, e que pouco pode interagir de modo crítico com tal situação, visto que essa súbita e possante projeção pública não foi acompanhada de um processo concomitante de formação.

De saída, pode-se dizer que a contribuição primeira de uma publicação como *Impressionismo: reflexões e percepções* — considerada a constelação de problemas ideológicos e metodológicos que carreia consigo — é que suscita a pergunta sobre as perspectivas de uma história da arte moderna brasileira; ora, perguntar sobre esta é também indagar as perspectivas da arte contemporânea local à luz de sua pequena mas vibrante tradição moderna. É, em última instância, indagar pela tarefa ainda inconclusa da *formação*, pois pode-se muito bem supor que uma história da arte brasileira, enraizada como força de emancipação e de modo consistente na imaginação popular, decerto é capaz de instigar comportamentos mais seletivos das grandes massas perante os megaempreendimentos culturais para os quais são passivamente arrebatadas, na dinâmica de funcionamento das instituições contemporâneas, e em particular das brasileiras.

Se ao crítico e historiador da arte brasileiro — como também ao público em geral, cada vez mais exigente em matéria de cultura — se anuncia a constituição de um universo bibliográfico sobre a arte moderna, no qual pode cotejar métodos, criticá-los, confrontá-los aos seus, como não associar essa possibilidade,

nova e promissora, à figura acanhada e rarefeita de uma história da arte moderna brasileira? Afinal, de que serve a percepção crítica dos métodos, das premissas formais e concepções da história de cada autor, se ela não puder ser exercida na própria "realidade concreta de cada trabalho de arte",[2] para usar aqui termo tão central na perspectiva a um só tempo histórica e formal de Meyer Schapiro? Como é sabido, o país não tem tradição acadêmica na área da história da arte, muito dos escritos brasileiros em arte moderna e contemporânea tendo surgido na confluência de múltiplos fatores circunstanciais: o empenho autodidata, o diálogo com disciplinas mais antigas, como a filosofia, a história ou a literatura, a familiaridade com a atividade da crítica (que aportou às reflexões um foco isento das formalidades acadêmicas, mais militante e processual). O fato é que ainda não logramos consolidar o núcleo de uma bibliográfica sistemática sobre arte moderna brasileira.

As razões disso são muitas e não é o caso examiná-las aqui: o contato com as obras é dificultado por um sem-número de fatores, desde a inexistência de políticas culturais voltadas à consolidação da arte brasileira moderna e contemporânea (gerando o paradoxo de uma prodigalidade de eventos culturais de escala monumental nos quais a presença da arte brasileira é superficial e volátil) à fraca circulação pública dos acervos particulares, mais completos e não raro de qualidade superior aos dos museus; desde a dispersão ou descarte de arquivos documentais que poderiam esclarecer a trajetória de artistas modernos atuantes desde o final do século XIX a meados do século XX à nossa pouca desenvoltura na lida com fontes primárias de pesquisa.

A despeito da rarefeita tradição no campo da história da arte, cabe reconhecer que as reflexões mais pontuais sobre arte moderna no Brasil desde os anos 50 (quando esta de fato se emancipou culturalmente) provieram da atividade da crítica. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar foram suas figuras de proa, tendo consolidado um tipo de texto de cunho experimental, à base de ensaios certeiros e motivados pelo calor da hora, antiprogramáticos por excelência, os quais deixariam marcas em toda o pensamento subseqüente sobre arte brasileira. Mas o caso é que a atividade da crítica, em termos gerais, perdeu muito do seu poder de fogo no contexto contemporâneo, na medida em que a globalização paulatinamente desmanchou a "realidade concreta" dos trabalhos, no lugar destes estimulando a emergência de "tendências", um novo objeto, enfim, que já não se confundia com a obra, ora significando um fenômeno transnacional manifestando-se por toda parte segundo padrões constantes, ora, inversamente, uma constelação de paradigmas culturais tópicos, ultratipificados, que já não podiam ser representados pela entidade individual do trabalho de arte, com sua reivindicação sempre latente de universalidade.

Daí a urgência de se repensar as perspectivas da história da arte na situação contemporânea — ainda que o projeto de uma história da arte talvez não possa ser resgatado, a essa altura, senão através do tipo de abordagem de que só a crítica é capaz, anti-sistemático, comprometido na atualidade e por isso talvez mais alerta à "realidade concreta" dos trabalhos. Para o crítico e historiador da arte brasileiro é crucial, dessa maneira, o confronto de seu nada ortodoxo contexto de

2. O termo seria freqüentemente usado pelo historiador, em seus seminários. Cf. Helen Epstein, "Meyer Schapiro: A Passion to Know and Make Known", in *Art News*, Nova York, maio 1983, p. 84). Agradeço a Luiz Renato Martins a indicação dessa fonte.

pesquisa, de seu ambiente isento de um lastro histórico mais determinante, com as fontes mais experimentais no exercício da história da arte. Sobretudo porque a preponderância, no caso brasileiro, da fluidez e da argúcia momentânea da prática da crítica talvez venham a favorecer uma compreensão mais livre e renovada das incumbências de uma história da arte.

Curiosamente essas fontes, em geral não se localizam em seu berço histórico europeu mas nos Estados Unidos, onde, por volta dos anos 30, tomava forma toda uma jovem geração de críticos e historiadores da arte,[3] que fazia o pólo de referência nessa área deslocar-se dos consagrados autores de língua alemã (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Max Dvorák, Aby Warburg) para a América. Muitos deles, como Meyer Schapiro, inicialmente educados sob os rigores da análise da arte antiga,[4] eram logo cativados pela arte moderna, revitalizando toda uma tradição historiográfica até então calcada na análise filológica ou iconográfica (Schapiro, é importante observar, jamais abandonaria seu interesse pelos estudos medievais).

~

Meyer Schapiro emigra com a família para os Estados Unidos ainda criança, em 1907, procedente do Leste Europeu; fixa-se em Nova York no bairro de Brownsville, majoritamente habitado por operários judeus de tendência socialista. Na infância passa a freqüentar cursos vespertinos de arte, vindo a tornar-se um oblíquo pintor na idade adulta; realiza a educação básica em escolas públicas e, a partir dos treze anos, como era comum entre os jovens de seu bairro, engaja-se em pequenos expedientes de trabalho: entregador, empacotador, balconista etc. Na adolescência inscreve-se numa Liga Socialista da Juventude, já sinalizando a militância trotskista que marcaria boa parte de seu percurso intelectual, até que a ascensão do stalinismo passasse a conferir, a partir do final dos anos 30, um tom mais utópico às suas reflexões sobre a tarefa emancipatória da arte. Gradua-se em filosofia e história da arte em 1924, na Universidade de Columbia, onde estudara com intelectuais do porte do antropólogo Franz Boas e do filósofo John Dewey. Na universidade havia se especializado no período românico, tendo sido orientado pelo medievalista Ernst De Wald, que o levara a empreender, como tese de doutorado, um extenso estudo sobre as esculturas da abadia de Moissac, importante exemplar da arquitetura românica no sul da França.

Para elaborar a pesquisa do doutoramento, concluída em 1929, rendendo-lhe amplo reconhecimento acadêmico, obtivera bolsa de pesquisa que lhe permitira realizar, entre 1926 e 1927, viagens por Oriente, Grécia, Espanha e Itália, além da França, onde ocorreriam suas principais pesquisas de campo. Em 1928 passava a ministrar cursos na Universidade de Columbia, na qual em 1948 assume o alto posto de professor-associado; em 1973, receberia a outorga de professor-emérito na mesma universidade. Na origem de sua formação como historiador revelam-se influências de autores como o crítico inglês Roger Fry (de quem admirava a sensibilidade para a percepção da universalidade da forma, a atenção igualmente repartida entre os percalços da forma na história da arte ocidental e nas culturas

3. Erwin Panofsky, num relato autobiográfico, descreve o choque do *scholar* europeu em seus primeiros contatos com o mundo intelectual norte-americano no princípio dos anos 30, sublinhando a vitalidade e a desenvoltura da jovem geração na lida com os problemas da história da arte: "Assim como os historiadores de arte americanos podiam ver o passado numa perspectiva não distorcida por preconceitos nacionais e regionais, também podiam enxergar o presente num quadro em perspectiva sem distorções devido a *partipris* pessoais e institucionais. Na Europa — onde surgiram todos os 'movimentos' significativos da arte contemporânea, do impressionismo francês ao surrealismo internacional, do Palácio de Cristal à Bauhaus, [...] — não havia, via de regra, lugar para discussão objetiva, para não falar em análise histórica. O impacto direto dos fatos forçava os literatos à defesa ou ao ataque, e aos historiadores da arte mais inteligentes, ao silêncio. Nos Estados Unidos, nomes como Alfred Barr e Henry-Russel Hitchcock, para mencionar apenas dois pioneiros nesse campo, podiam encarar a cena contemporânea com a mesma mistura de entusiasmo e desligamento, e escrever sobre ela com o mesmo respeito pelos métodos históricos e com o mesmo cuidado pela documentação meticulosa que requeria um estudo sobre os objetos de marfim do século XIV ou sobre as gravuras do século XV. Provou-se que a 'distância histórica' (normalmente são necessários sessenta ou oitenta anos) era substituível pela distância cultural ou geográfica", cf. Erwin Panofsky, "Epílogo: três décadas de história da arte nos Estados Unidos", in *Significado nas artes visuais* (São Paulo, Perspectiva, 1976), p. 420.

arcaicas e primitivas) e de um universo de historiadores da arte pioneiros na criação da disciplina, como Alois Riegl, Max Dvorák, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin e Wilhelm Vöge. Em relação a estes, parece ter se interessado sobretudo pela inovadora atitude de tomar os monumentos da arte para além da condição de documentos históricos ou civilizacionais, como modos de evolução específica da forma *na história*. Ao lado disso, desde seus tempos de formação Schapiro se mostrara atento aos sutis pontos de inflexão entre os movimentos da história — os estilos — e a estrutura mais íntima das formas.

Sabe-se que o autor, com seu trabalho sobre Moissac, havia inovado os estudos românicos, pela primeira vez deslindando e sistematizando singularidades formais em monumentos até então tomados, como se disse, como documentos históricos ou ilustrações da vida social e religiosa dos povos. Mas a contribuição mais experimental e arrojada do autor terá sido no campo da arte moderna, pelo caráter instigante e original com que associaria erudição, visão materialista da história e reconhecimento da especificidade da forma, embora para ele a forma só pudesse vir à tona imbricada num corpo mais vasto de conhecimentos, cujas invisíveis ou sutis conexões caberia ao historiador desvendar. Uma erudição, é preciso esclarecer, que sempre encontraria um lugar absolutamente orgânico e sóbrio no texto, fazendo-nos ver, neste volume sobre o impressionismo, por exemplo, as contigüidades que a modernidade cultural parisiense precipitava entre arte e ciência, arte e literatura, arte e pensamento filosófico.

Não era façanha desprezível, para aquela geração educada em conformidade com os métodos dos pioneiros europeus da história da arte, debruçar-se sobre manifestações artísticas mais ou menos recentes, que ainda não tinham o estatuto de "objetos" da história. A esse respeito, Schapiro chegaria a demonstrar perplexidade em face da dificuldade de Bernard Berenson, o célebre especialista em estudos sobre a Renascença, em se pronunciar sobre a arte contemporânea: "Em 1907, quando Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Seurat — homens mais velhos do que ele — haviam completado uma obra, quando os fauves e o jovem Picasso ainda estavam em cena, Berenson ainda pensava na arte moderna nos termos do século XIX".[5]

Os seminários abertos sobre arte moderna, que Schapiro realizou em Columbia, chegavam a ser acompanhados por platéias de mais de duzentos alunos,[6] segundo relatos de antigos estudantes, muitos deles artistas; nessas ocasiões, o professor mantinha provisoriamente em suspenso a erudição e os formalismos do historiador para permitir o advento da evidência sensível das obras, o que podia significar o envolvimento dos alunos (que eram jovens artistas, mas também jovens críticos e historiadores) em exercícios práticos, capazes de fazê-los compreender os problemas empíricos enfrentados pelos artistas, ou ainda a participação dos próprios artistas, comentando trabalhos diante da platéia. Adoph Gottlieb, Ad Reinhardt e Barnett Newmann são alguns dos que estiveram presentes nesses seminários. Para o historiador, em suma, o problema geral, a formulação do conceito, devia partir sempre da observação atilada e percuciente do pequeno detalhe.

~

4. "Tal como seus amigos pesquisadores dos manuscritos paleocristãos e medievais, Schapiro tinha de se familiarizar com paleografia, o calendário religioso, a liturgia, os escritos teológicos e exegéticos, a literatura e a história da Igreja — suportes necessários à atribuição de data e identificação da procedência dos manuscritos, à interpretação do conteúdo das imagens e à explicação das inovações iconográficas" (Tradução: Sônia Salzstein); cf. Helen Epstein, ibid., p. 79.

5. Id., ibid., p. 82.

6. Id., ibid., p. 84.

Em *Impressionismo: reflexões e percepções* o desafio primeiro que certamente se apresentou ao historiador foi o de evitar que uma categoria genérica "impressionismo" pudesse preceder a evidência sensível das obras, as experiências culturais particulares que assinalam cada um de seus principais protagonistas e o movimento geral das idéias no período. O apreço pela singularidade como um fenômeno molecular mas altamente significativo, que pode arrastar uma vaga de conexões históricas e culturais estendendo-se da visão do artista ao solo objetivo da vida social, ressalta logo no capítulo introdutório, cujo subtítulo é "Quem vê, o ver e o visto". A formulação mais original do autor nessa parte do livro é a de que a redução dos interesses da arte impressionista ao "puramente visual na experiência é um fenômeno cultural e uma escolha tanto quanto a ação, a religião ou o mito" (p. 24).

A ênfase nos modos de "ver", na operação da visão, que marca a pintura impressionista, não pode ser simplesmente entendida, então, como a redução da arte moderna a uma dimensão puramente óptica, como o anúncio do destino imanente da arte em direção à abstração, ou como o primeiro sinal da aventura da arte em direção ao comentário auto-referencial dos meios plásticos. Melhor dizendo: tal ênfase prenuncia, sim, algo como a auto-referencialidade da arte, porque afinal a tradição moderna, desde o Renascimento, tende a um "humanismo secular", a um pensamento "vigilante e autocrítico" (p. 33), mas essa auto-referencialidade deve ser percebida como um "conteúdo", uma matéria cultural cuja compreensão plena só pode ser encontrada em suas articulações com o ambiente mais geral em que se forja. O vazio e a disponibilidade flutuante do olhar que se seguem à liquidação do "motivo", até então foco privilegiado da visão na pintura ocidental, constituem, portanto, um tema, tanto quanto os santos haviam sido nas iluminuras medievais. São, afinal, "representações mentais e pictóricas" que expressam "atitudes e interesses" (p. 25).

Os capítulos mais instigantes dessa obra (porque lhe definem a espinha dorsal) são, de um lado, aqueles de natureza mais conceitual, nos quais o autor perscruta outras áreas do conhecimento — a literatura, o texto científico e filosófico, as discussões contemporâneas na área da fisiologia e da psicologia — para nelas encontrar a mesma percepção que se revela na pintura, de um mundo totalmente secularizado, instável e fragmentário. Somos informados, por exemplo, de que a literatura científica e filosófica do final do século XIX chegava à conclusão de que a identidade do eu não seria mais do que uma ficção metafísica, ou apenas um padrão constante de sensações.[7] Esses capítulos são os seguintes: "O conceito de impressionismo", "A estética e o método do impressionismo", "Natureza e meio ambiente" e "Impressionismo e ciência".

Junto a eles, há um pequeno grupo de capítulos também decisivos na compreensão dos argumentos centrais do livro, onde a discussão das obras surge em primeiro plano. Além do capítulo "O impressionista exemplar: Monet", o único a ensejar o confronto especializado do historiador com uma obra determinada, no qual vem à tona o Schapiro propriamente crítico de arte, há uma série de pequenos *sketches*, por assim dizer, quase um exercício pictórico do autor, em que se vêem desfilar, através de uma multiplicidade de pinceladas rápidas, os

7. "Esse sentimento de que o eu foi totalmente dissolvido pelo mundo ou de que o mundo foi absorvido no eu, como se a fronteira entre o eu e o mundo se apagasse ou se confundisse na sensação, é uma experiência descrita com freqüência na literatura do século XIX", p. 52.

objetos mais recorrentes da visão impressionista: "A estrada de ferro", "A cidade", "Os personagens", "A multidão, o *flâneur* e a perspectiva como forma social". Naturalmente a estrutura dinâmica, "acelerada", desses pequenos textos responde à premissa tão cara ao autor de descrever os modos de ver do próprio observador como parte da realidade concreta que ele descreve (seja ele o artista impressionista, indivíduo forjado em circunstâncias culturais e históricas precisas, seja o próprio historiador).

Em todas essas seções algumas questões são recorrentes: a inédita importância com que a noção de experiência se impõe aos indivíduos naquele momento, a ênfase atribuída pelo crítico às noções de mobilidade e expansão, o empenho em descrever uma sensibilidade que se percebe isenta de prescrições morais ou religiosas, a espontaneidade e o informalismo na nova experiência do espaço, o livre trânsito dos indivíduos entre o mundo público e o privado. Como se vê, questões que tematizam a força criadora do indivíduo. Esta — nunca é demais lembrar — em Schapiro só poderia se realizar na crista dos grandes movimentos de energia coletiva.

~

Caberia, finalmente, discutir dois aspectos relevantes da obra de Schapiro. Em primeiro lugar, a contribuição dos procedimentos interpretativos do autor à história da arte moderna, estimulante sobretudo aos críticos e historiadores preocupados com o lastro de "realidade concreta" da forma (não seria o caso, aliás, pensar-se doravante num historiador/crítico e num crítico/historiador da arte, em face mesmo da trajetória de Schapiro, que ousou entrelaçar e solidarizar as duas disciplinas?). Ao mesmo tempo em que o autor reconhece à forma um modo específico de funcionamento, não deve isolá-la do processo histórico, de seu substrato cultural, sob o risco de trair a premissa materialista. Retém-na, assim, como que através de uma percepção sensorial densa, evocativa de múltiplas experiências, uma instância irrigada por um feixe de relações culturais que se desdobram para além dela mesma, e no qual se inscreve o próprio observador: "Eu tentava levar os estudantes a refletir sobre a realidade concreta do trabalho de arte, sem deixar de reconhecer que um dos fatores dessa realidade concreta é o próprio observador, como ele observa, e sob que condições o faz".[8]

Da "realidade concreta" da obra participa, portanto, também o observador, cujos modos e condições de *observar* cumpre sempre trazer à tona e discutir. Pode-se bem conjeturar que esse observador do qual nos fala o autor é o observador subjetivo, interiorizado na pintura, que vive segundo as condições sob as quais essa pintura é produzida — o Monet solitário da velhice, que em suas *Ninféias* não pode ver o mundo senão como opacidade, embaçamento progressivo da visão —, mas também o observador externo, distante dela no tempo e no espaço, o próprio historiador, ou Schapiro, em pessoa, que comenta o trabalho do impressionista nos anos finais da década de 50 ou no princípio dos anos 60, momento de ocaso do privilégio iluminador da visão na pintura. O procedimento de seguir o curso da realidade concreta na obra e nas áreas a ela contíguas se evi-

8. Helen Epstein, op. cit., p. 84.

dencia já na forma de apresentação de *Impressionismo: reflexões e percepções*. Não obstante o livro desenvolver-se como um vívido quadro de época, o autor jamais malbarata a atenção ao particular, tampouco enceta um tipo de análise que reconduziria hierarquicamente da parte ao todo e vice-versa. A originalidade de seu procedimento reside precisamente, como se afirmou, no trânsito fluido e des-hierarquizado entre a obra e sua materialidade histórica e social.

O segundo e último aspecto a ser salientado na obra de Schapiro diz respeito ao cotejo — irresistível — de sua forma espessa e polissêmica com a forma desmaterializada e auto-referencial de Clement Greenberg. Provocativamente, cabe dizer que o cotejo é estimulante não só pelas divergências, óbvias, que expõe, mas também pela inesperada convergência que ambos manifestam, na alta estima em que têm a noção de indivíduo como construção penosa e contínua de uma experiência de liberdade. A certa altura de suas respectivas carreiras, em algum momento dos anos finais da década de 30, ambos mostraram-se desenganados perante o projeto de engajamento da arte na reforma social, projeto com que o veio marxista os acalentara na juventude. Em entrevista de 1992,[9] Greenberg de fato confirmaria que no final da década de 50 seu marxismo há muito havia esvaecido, mas que ele havia sido, sim, um "anti-stalinista de esquerda, não de direita", pois "como se poderia admitir esse regime terrível na Rússia?".

O texto "Vanguarda e *kitsch*", escrito em 1939, é a marca contundente desse desengano. O argumento central, como se sabe, postula que o destino da forma na sociedade contemporânea é para sempre negativo: a auto-referencialidade é o penhor da liberdade da arte; é, nos tempos atuais, a condição que garante a ela assomar como o derradeiro lugar de uma experiência autônoma, contra a alienação que assedia por toda parte. É claro que nos anos subseqüentes o substrato de inconformismo que imantava tal negatividade aos poucos foi se diluindo, e a crítica de Greenberg sugerindo cada vez mais uma visão platônica e essencialista da história das formas, na qual estas seguiriam um curso imanente, que as faria evoluir inexoravelmente em direção à arte abstrata.

Por volta de 1937, as formulações de Schapiro sobre a forma exprimiam, curiosamente, o mesmo diagnóstico, ao descrever a arte abstrata pelo seu teor de negatividade perante as forças alienantes da vida social. Essas formulações se encontram no ensaio "A natureza da arte abstrata",[10] no qual os desenvolvimentos da abstração ora são analisados pelo autor como reação à sociabilidade desumana e ao materialismo da cultura moderna, ora como a tentativa drástica da arte moderna de ajustar o passo com a razão técnica, mimetizando-lhe as formas anônimas, abstratas e impessoais, tentativa, entretanto, que sempre se demonstraria problemática, dada a solidão do artista e seu confinamento a uma concepção inelutavelmente privada da esfera da arte. A "negatividade" da forma é percebida por Schapiro, em todo caso, como um fenômeno inextricavelmente ligado às condições da experiência histórica e social, em firme oposição, como se vê, à imanência das formas preconizada por Greenberg, ou nesse caso específico, ao "a-historicismo" de Alfred Barr, com quem Schapiro polemizava diretamente no ensaio.

Não obstante o caráter substantivo e irreconciliável dessa diferença, aos poucos o texto de Schapiro divisaria mais e mais os processos de constituição da

9. Robert Burstow, "On Art and Politics — A recent interwiew with Clement Greenberg by Robert Burstow", in *Frieze*, p. 33, 1994.

10. Schapiro, Meyer. "A natureza da arte abstrata", in *A arte moderna: séculos XIX e XX* (São Paulo, Edusp, 1996), pp. 251-75.

forma numa esfera individual, só tal instância individual revelando-se capaz de problematizar a face prescritiva sob a qual ela se manifestaria em todas as demais esferas da vida social. Prova disso é que nas monografias que produziu sobre Van Gogh (1950) e Cézanne (1952), o autor sublinharia o drama entranhado na dura saga do artista, para retirar a forma à sua brutalidade primordial no mundo e investi-la afetivamente.

SÔNIA SALZSTEIN
Crítica de arte
Professora de história da arte na
Universidade de São Paulo

NOTA PRELIMINAR

O professor Meyer Schapiro (1904-1996) escreveu sobre o impressionismo pela primeira vez em 1928, em um ensaio intitulado "Modern Art", publicado em *An Introduction to Contemporary Civilization in the West: A Syllabus*, 7.ª edição (Nova York: Columbia University Press, pp. 270-322). Ministrou cursos sobre o impressionismo na Universidade de Columbia durante as décadas seguintes, assim como na Universidade de Nova York em 1935 e na New School for Social Research, e proferiu palestras no Vassar College (1944) e em Minneapolis (1957). Este volume é uma extensão das seis "Pattin Lectures" que fez na Universidade de Indiana, Bloomington, em 1961. Em suas conferências, o professor Schapiro discursava espontaneamente, usando slides como diretriz principal, deixando-se inspirar por cada quadro. As "Pattin Lectures" foram gravadas e suas transcrições forneceram a Schapiro o primeiro manuscrito completo sobre o impressionismo.

Anos depois, Schapiro retornou ao manuscrito para ampliar e esclarecer suas idéias. Sua mulher, dra. Lillian Milgram, assistiu-o durante todo o processo, datilografando cuidadosamente cada página e guardando cada versão para futuras referências. Sob a direção do professor Schapiro, dois de seus alunos, Robin Sand e John Klein, pesquisaram e reuniram a lista básica de ilustrações para cada capítulo.

Ao revisar as provas do quarto volume de seus "Selected Papers" (*Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Braziller, 1994), Schapiro, então com 89 anos, novamente voltou sua atenção para o impressionismo. Continuou a revisão do manuscrito e das ilustrações. Ciente de sua mortalidade, pediu-me que fosse o editor do projeto de publicação. Agradeço a George Braziller por essa oportunidade.

Schapiro morreu logo depois da publicação do quarto volume de seus "Selected Papers". Com a morte do marido, a dra. Milgram passou a prestar uma assistência inestimável e constante enquanto os diversos capítulos iam sendo reunidos e compostos. Além disso, ela gentilmente supervisionou o processo de organização dos capítulos e a seleção definitiva das ilustrações. Afetuosamente agradecemos a sua ajuda incansável e dedicação ao projeto. Também gostaria de agradecer a Sarah Faunce e Petra Chu, Jim McLachlan e Nan Watkins, da Universidade de Western Carolina, e Phil Rees e Rachel Frew, da Universidade da Carolina do Norte-Chapel Hill, pela ajuda na descoberta de referências. Adrienne Baxter organizou o livro sozinha.

O professor Schapiro esboçou o índice para este volume, o que, de uma maneira geral, respeitei. Os textos dos capítulos por ele terminados, aqui e ali ampliados de acordo com as suas anotações nas margens, foram reimpressos integralmente. Os esboços para os capítulos sobre Rafael, o impressionismo e a arte japonesa, o impressionismo e o rococó, e o impressionismo e a arquitetura não foram incluídos. Como os textos começaram como transcrições de palestras, foi necessário um trabalho de edição complementar para ajustá-los ao novo formato impresso. Espero, entretanto, que o tom suave e as cadências inspiradas, características do estilo de proferir do professor Schapiro, tenham sido mantidos.

JAMES THOMPSON
Professor assistente
Universidade de Western Carolina

INTRODUÇÃO QUEM VÊ, O VER E O VISTO

"Impressionismo" foi se tornando um termo mais vago à medida que as obras dos pintores chamados "impressionistas" ficavam mais conhecidas. A princípio, referia-se ao estilo de um pequeno grupo de artistas franceses do final do século XIX — talvez não mais do que oito ou nove pintores —, logo, o termo impressionismo foi aplicado a romances, poemas e à música, e até mesmo a um certo ponto de vista na ciência.

Se as características comuns nos levassem a definir rigidamente esses pintores como um grupo, deixaríamos de reconhecer as grandes diferenças entre eles, mesmo na década de 1870, quando optaram por expor juntos sob um único nome. Na época, pareceu ao pintor e crítico de arte italiano Diego Martelli [FIG. 1] que, entre aqueles que conhecera pessoalmente em Paris, Édouard Manet e Edgar Degas eram os "artistas da modernidade", enquanto Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir e Camille Pissarro eram os "verdadeiros impressionistas que representam o alvorecer do futuro".[1] Em meados da década de 1880, alguns deles divergiram o suficiente para levantar dúvidas sobre a justeza de um rótulo comum, com suas conotações que remetem ao esboço e ao informe na arte.[2]

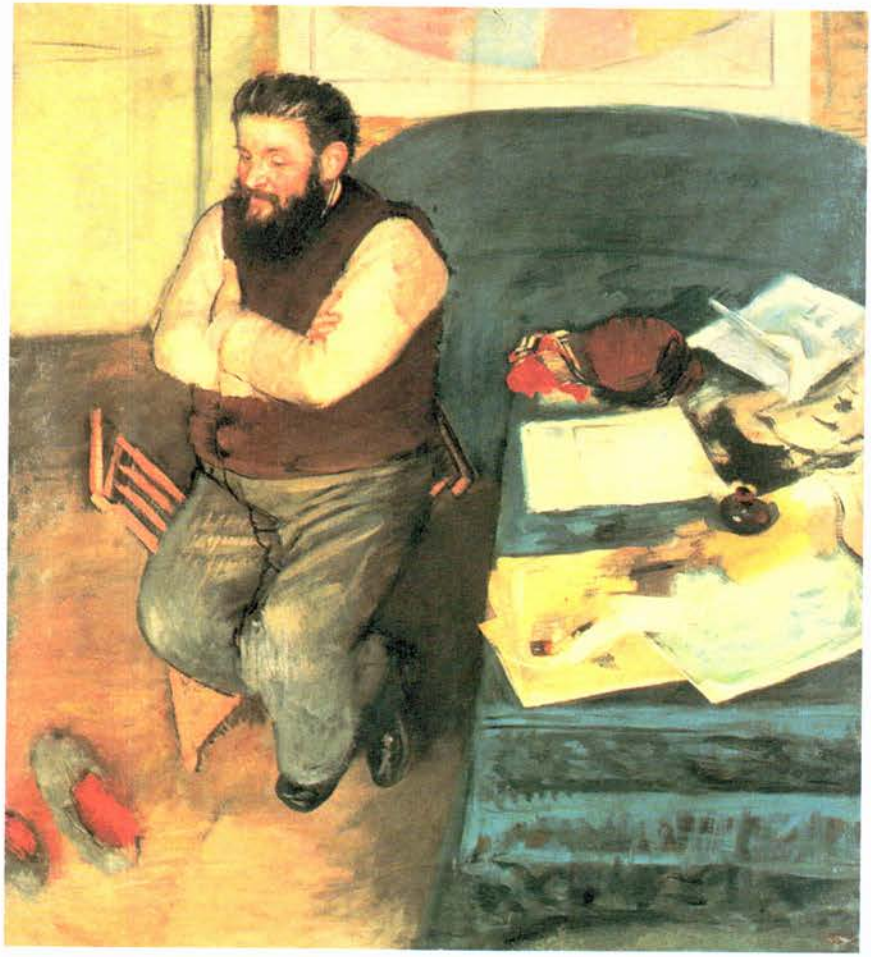
Paul Cézanne, que havia sido discípulo de Pissarro e expôs com o grupo, pode, conseqüentemente, aparecer como impressionista não genuíno em virtude de sua forma construtiva. Renoir, também, estava ocupado com o modelado e o volume e, portanto, parece um membro atípico, enquanto a constante insistência de Degas no contorno era contrária, em princípio, à dissolução da linha percebida em grande parte da obra de Monet. Até mesmo Pissarro e Alfred Sisley, que estavam mais próximos de Monet, nunca levaram a novidade pictórica da cor e da pincelada tão longe quanto ele.

Com base nessas observações, parece que houve somente um único impressionista genuíno e cabal: Claude Monet. Mas também a arte de Monet mudou radicalmente ao longo de cinqüenta anos, de modo que suas últimas obras ainda parecem novas, com uma concepção profética de espaço e superfície relacionada às idéias dos artistas das gerações seguintes.

O impressionismo não comporta uma definição estrita baseada em características estéticas. O termo surgiu como nome de um grupo de expositores em um momento exclusivo da arte ao longo da década de 1870 e, uma década depois, mostrou-se menos adequado aos mesmos pintores. Pode-se argumentar que o nome é enganoso e não tem lugar em um estudo histórico ou crítico

1. Diego Martelli, "Gli Impressionisti", em *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Antonio Boschetti (org.) (Florença, 1952), p. 106. Martelli foi um pintor italiano e crítico de arte que adotou, sucessivamente, os pintores Macchiaioli, a Escola de Barbizon e, finalmente, os impressionistas. Tornou-se amigo de Degas e descreveu Monet como "o modelo do artista jovem moderno". Em uma importante palestra, em 1879, proferida em Livorno, mais tarde impressa em panfleto, Martelli elogiou o impressionismo não somente como uma revolução no pensamento, mas também como uma revolução na compreensão do funcionamento do olho humano. Chamou o impressionismo de "um modo diferente de perceber a sensação da luz e de expressar impressões", e explicou que a teoria impressionista sucedeu, e não precedeu, às observações dos pintores, que seus quadros "nasceram dos processos inconscientes do olhar do artista".

2. A diversidade é um fator no caráter do grupo. Se Manet, Degas e Renoir não tivessem feito parte dele, o impacto histórico sobre a arte contemporânea e posterior não teria sido tão grande ou tão decisivo. Não teria havido nenhum Henri de Toulouse-Lautrec, nenhum Paul Cézanne, nenhum Georges Seurat — todos decisivos para o século XX. Até mesmo Paul Gauguin dependeu do aspecto linear instintivo de Cézanne, Renoir e Degas (Matisse também, em relação a Renoir, Manet e



1 Edgar Degas, *Retrato de Diego Martelli*, 1879, 110 x 100 cm, óleo sobre tela, National Gallery of Scotland, Edimburgo.

sério. Pelo menos não se deveria inferir de seu sentido original os traços constantes que unem determinados artistas inovadores ou que refletem a prática coerente de uma escola.

No entanto, ao examinar a arte do século XIX como um todo e considerar as obras antes e depois da fase chamada impressionista, estudiosos passaram a reconhecer a importância desses poucos pintores como um grupo. O que esse grupo tinha em comum não era simplesmente um traço singular, mas um conjunto de metas relacionadas, que seus membros concretizavam em graus diferentes — todos eles foram fiéis a um ideal de modernidade que incluía a imagem do realmente visto como parte do mundo comum e abrangente do espetáculo, em oposição à inclinação da época pela história, mito e mundos imaginados. Tratar as suas obras como uma unidade que define uma época continua sendo esclarecedor, sobretudo por suas relações com o que as precedeu e o que as sucedeu. As conexões com a arte anterior e posterior são de tal modo significativas que sua originalidade é mais bem compreendida se considerarmos sua realização como um amadurecimento coletivo.

→ Degas). A multiplicidade de caráter (artístico, psicológico, sociológico e mesmo ideológico) no grupo talvez tenha sido maior do que em qualquer outra escola que o precedeu, tais como o realismo, romantismo, neoclassicismo ou o rococó, em parte devido ao fato de que não foi formado por um único grande professor ou modelo, mas herdou a diversidade da arte parisiense das décadas de 1840 e 1850, de Delacroix, Ingres, Corot, Couture, Daumier, Courbet e artistas da Escola de Barbizon, como Rousseau, Millet e Daubigny. Outro fator importante foi o Museu do Louvre, que, desde a década de 1820, havia se tornado a escola aberta para os

→ artistas, estimulando a escolha pessoal na educação artística. Esse modo autodidata correspondia, em vários aspectos, à situação em Nova York nas décadas de 1930 e 1940, com o Museu de Arte Moderna, que não estava comprometido com nenhuma escola e expunha obras novas regularmente. A diversidade dos impressionistas apresenta semelhança com a dos expressionistas abstratos, grupo em que artistas como Rothko e Newman, Pollock e De Kooning eram quase opostos com origens muito diferentes (ver meu artigo "The Younger American Painters of Today" em *The Listener*, 26 de janeiro de 1956, pp. 146-7). Nenhuma caracterização do grupo se ajusta a todos os membros, com seus pontos de partida diferentes, nem mesmo Pollock e De Kooning. De uma maneira semelhante a Manet e Degas *versus* Pissarro, ou Cézanne *versus* Monet, percebemos, posteriormente, oposições internas entre os pintores cubistas, tais como Picasso e Braque *versus* Gris, Léger e Delaunay, e, entre os expressionistas alemães, Kandinsky e Klee *versus* Nolde, Kirchner e Kokoschka.

Entre esses artistas, Monet se destaca como um modelo, o mais nítido e o que foi mais longe na realização de determinadas metas amplamente compartilhadas. Tal afirmação, entretanto, não o coloca acima de todos. Na realidade, esses pintores, embora com personalidades tão distintas, estavam em um determinado momento conscientes de uma comunhão de metas radical. Optaram por expor juntos sob a mesma bandeira, tinham como adversários os defensores da arte oficial — o que já é motivo para associá-los — e incentivavam entre si o desenvolvimento de um estilo totalmente pessoal.

Esses pintores eram personalidades fortes que, em certos momentos, absorveram mais uns dos outros do que de quaisquer outros de seus contemporâneos. Apesar de suas grandes diferenças, e apesar da dificuldade de se descrever o impressionismo de modo que a designação se aplique igualmente a todos os que o praticavam, esses artistas podem, para efeito de estudo, ser considerados como um grupo e apreciados por suas características comuns, por mais evasivas que suas afinidades possam se revelar e por mais diferente que seja o peso dessas características. Mesmo que os impressionistas não constituíssem, por essas qualidades particulares, uma classe distinta no sentido lógico, ainda assim formavam uma família em virtude de seus ancestrais e descendentes e das relações que mantinham uns com os outros.

O objetivo dessas reflexões não foi tratar, como em uma monografia, de cada pintor separadamente. Vários aspectos abrangentes de sua arte foram, aqui, considerados genericamente e ilustrados com exemplos extraídos de suas obras. Somente Monet foi tratado em um capítulo separado, para mostrar o curso de vida distinto e o permanente desenvolvimento e fertilidade da arte de um pintor impressionista exemplar. Talvez os leitores lamentem a menor atenção dada aos outros. Esse foco não estava planejado originalmente; mas os traços impressionistas característicos que aparecem neste estudo se revelaram mais evidentes e confirmados na obra de Monet.

Muito mais poderia ter sido dito sobre Manet, geralmente visto como o mentor dos jovens artistas, o líder dos que estavam a caminho de uma nova arte. Embora mais jovem que Pissarro e somente um pouco mais velho que Degas, Manet é, com freqüência, separado dos impressionistas por causa da natureza de sua arte na década de 1860, que conserva resíduos do realismo anterior e da pintura imaginativa, de seu interesse por temas romanescos, até mesmo jornalísticos, e de sua paleta característica de pretos e cinza, assim como de seus extraordinários tons neutros aplicados em grandes massas nitidamente definidas.

A arte de Manet foi avançada e extremamente desafiadora em seu tempo, e contribuiu para libertar os jovens impressionistas da banalidade das escolas acadêmicas. Mas, embora na década de 1860 seu trabalho tenha sido um exemplo libertador, sua arte nas décadas de 1870 e 1880, com uma nova luminosidade da cor e pinceladas mais livres, foi, por sua vez, estimulada pelos mais jovens e, especialmente, por sua cunhada Berthe Morisot. O tema provocador que havia tornado *Olympia* (1863) e *Déjeuner sur l'herbe* [FIG. 2] escandalosos na década de 1860 foi substituído, na década seguinte, por temas mais tipicamente impressionistas, com menos crítica e ironia.

Ao tratar o grupo como um todo, considerei os temas das pinturas enquanto imagens. Essa abordagem talvez pareça inadequada para um movimento que deu início à concepção moderna da pintura como arte da cor e que foi reputada como indiferente ao conteúdo da representação. Em sua época, o impressionismo foi reprovado pela drástica ruptura com os programas tradicionais da imagem, nobres no assunto e ricos na alusão, que demandavam interpretação e compreensão.[3] Os próprios artistas mencionavam os temas de suas pinturas como meros "pretextos" para uma arte pictórica. Se uma pintura é vista como um texto a ser decifrado, interpretado e compreendido, logo, os elementos do texto são tons, pinceladas e luz em ordem e harmonia, enquanto o tema é somente um "pré-texto" que sugeriu ao pintor alguns desses elementos e relações. Mas as escolhas dos objetos a representar, até mesmo os mais triviais ou óbvios como uma natureza-morta, derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser considerados.

Embora os impressionistas falassem de seus objetos como simples suportes para as tonalidades cromáticas, pode-se perguntar se o compromisso com os temas não tinha realmente importância para o caráter de sua arte. Esta continuava a ser uma arte de fazer imagens, e os aspectos dos temas que atraíam aqueles pintores — cor, luz e atmosfera, assim como a fisionomia, no passado chamada de "natureza moral" de uma paisagem — foram importantes para o conceito, adotado pelos artistas, da imagem como um todo expressivo. A unidade da imagem em si é sentida ao mesmo tempo como a unidade do local específico que ela representa, embora, dependendo do modo particular de atenção, um desses aspectos diferentes possa ser ignorado pelo observador.

O estudo das escolhas dos impressionistas revela uma atitude singular, tão significativa para certas qualidades e para a originalidade de sua arte quanto eram os temas dos pintores medievais para sua estética e estilo. O puramente visual na experiência é um fenômeno cultural e uma escolha tanto quanto a ação, a religião ou o mito.[4] O impressionismo é uma arte visual não somente porque abjura o literário, mas também porque seus temas principais pertencem ao perceptivo. Nos capítulos que se seguem à caracterização dos assuntos tratados pelos impressionistas, tentei apresentar conexões entre diversas características e valores dos temas, assim como entre a teoria e a prática dos artistas.

Mais do que os estilos coletivos anteriores, com os aspectos constantes do imaginado ou recordado, o impressionismo assumiu como temas de representação somente cenas e objetos observados diretamente pelo pintor.[5] A experiência de ver, em um momento particular e a partir da posição que depois se tornou a do espectador, foi sentida como o conteúdo da obra. Pode-se objetar que tal diferença não tem importância, já que a pintura, por natureza, sempre foi uma arte do visível, e as noções modernas que definem estilo como uma maneira de ver foram aplicadas às artes visuais em geral. Já em 1803, o filósofo François-Pierre Maine de Biran escrevia que "o segredo das belas-artes" está em sua "criação de novas maneiras de ver".[6] Sobre esse conceito de ver foram construídas interpretações de estilos particulares e até mesmo reconstruções da mentalidade ou pensamento de um povo por meio de sua arte.

3. Os pintores impressionistas não lidaram com o que os resenhistas do Salão chamavam de "*les grands sujets*" [os grandes temas]. Victor Chebuliez, em 1876, falou da gigantesca tela *Entrada triunfal de Maomé II em Constantinopla, 29 de maio de 1453*, de Benjamin Constant, como "l'art spectaculaire" [arte espetacular] (*Revue des deux-mondes* 46, 1876, pp. 881-3). Ver também *Entrada dos cruzados em Constantinopla*, de Delacroix (Paris, Louvre), e *Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, de Ensor [FIG. 126].

4. Como na literatura, a representação dramática na pintura tem relação com a idéia da imagem como fonte de seriedade e referência de vida, ainda que formas e cores tenham um poder próprio para instigar, evocar e simbolizar sentimentos.

5. O prazer na representação (como uma imitação) é tão forte hoje quanto nos tempos primitivos. Tem relação com, entre outras coisas, o prazer de conhecer, de reconhecer e de experimentar na imaginação. A representação é um estímulo à imaginação, pois o que reconhecemos é também algo diferente do objeto representado. É uma simulação, uma paródia. Depois, há o interesse no objeto simulado. O prazer em uma pintura de paisagem é uma satisfação vicária de um interesse pela natureza e pelo ambiente. É mais do que curiosidade; é um impulso para um novo conhecimento e uma nova experiência.

6. "C'est là tout le secret des beaux-arts: c'est en ménageant des surprises à nos sens, en nous créant de nouvelles manières à voir et d'entendre, que le peintre et le musicien nous ravissent." Maine de Biran, *L'Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, Paris, 1803, p. 172.

2 Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris.

A idéia do ver apresenta-se firmemente enraizada e evidente na literatura da arte. Ela é especialmente importante para o impressionismo, uma arte completamente comprometida com o objeto percebido de modo direto. As noções de visão e ponto de vista não devem ser entendidas como conceitos fisiológicos, como se pertencessem somente ao córtex visual ou ao olho. Referem-se às representações mentais e pictóricas como expressões de atitudes e interesses, assim como à representação como uma técnica real. Empregar a mesma palavra para a percepção comum das coisas e para a visão que o artista tem da imagem que pinta freqüentemente resulta em ambigüidade.

Os artistas egípcios antigos, na verdade, não viam as cabeças de perfil como invariavelmente as desenhavam, com os olhos de frente, nem o mundo lhes parecia plano, sem profundidade e sem sombras, como em suas pinturas. Devem ter distinguido entre o perto e o longe e reconhecido a direção do olho em cabeças de perfil. Essa capacidade de distinção pode ser deduzida das esculturas egípcias em redondo, em que não se aplicavam as normas da pintura e do relevo. Os artistas egípcios teriam ficado alarmados se vissem uma cabeça humana real cujo perfil

apresentasse um olho frontal. Conhecendo a aparência dos olhos, os observadores gregos, mesmo sem instrução, teriam reconhecido imediatamente o que os olhos completos nos desenhos egípcios de cabeças de perfil representavam: um estratagema artístico usual, como em certas obras gregas arcaicas.

Os artistas têm modos diferentes de olhar os objetos em termos práticos. Empregam técnicas de observação, especialmente com instrumentos. Os pintores de paisagens costumavam levar consigo pequenas molduras, com a qual podiam isolar uma imagem potencial, da mesma maneira como os fotógrafos atuais olham pelo visor de suas câmeras. Ao desenhar modelos, os estudantes, tradicionalmente, erguem o lápis de carvão na posição vertical para melhor observar a relação entre os diversos pontos na figura, relacionando-os a um eixo comum. Em outro nível de prática artística, os pintores fecham um olho ou apertam os olhos para ver os tons, abstraindo-os do detalhe mais delicado. Manet usava uma pequena lente redutora para observar sua tela como se estivesse a distância. Uma maneira comum de testar a unidade e o equilíbrio de uma obra tem sido olhá-la de cabeça para baixo, de modo que a familiaridade com os objetos representados não interfira na avaliação das cores e relações das formas quanto a sua harmonia ou coerência como partes da composição.

De maneira geral, as práticas da pintura figurativa, organizadas como métodos pessoais, incluíam hábitos de atenção seletiva no esmiuçar dos objetos. Os pintores buscavam alguns elementos e negligenciavam outros em seus modelos. Preparavam a iluminação de seus ateliês como faziam os antigos fotógrafos retratistas, e colocavam os modelos em posições que determinavam um jogo específico de luz e sombra, requerido pelas normas de seus estilos de representação. Com todos esses artifícios da visão, o processo óptico projetivo e as sugestões de distância, volume e tamanho relativo no campo do objeto permanecem os mesmos. Entretanto, havia variações entre o que era notado e o que era filtrado e reservado para ser discriminado como um elemento do quadro. Para os pintores impressionistas, ver uma paisagem significava esquadrinhar intencionalmente sua luz e suas cores, e ainda as reações recíprocas entre elas. Isso significou descobrir com alegria uma multiplicidade de tons e combinações de tons que grandes pintores tinham ignorado no passado.

Em geral, falar de um estilo como uma maneira de ver é usar uma figura de linguagem. Tomado literalmente, o conceito pode induzir a falsa idéia de que em todo estilo os artistas reproduzem o que sua mente registrou conforme as impressões do olhar. Assim como os verbos "ver", "perceber", "observar" e os que se associam a eles, "discernir", "iluminar", "esclarecer", "clarificar", junto com palavras para o tato — "apreender", "conter", "sentir" —, passaram a ser aplicados a modalidades do saber, então, "ver", em arte, também pode se referir a selecionar, imaginar, modelar e compor.

No entanto, nenhuma representação em arte, por mais fantástica que seja, é possível sem componentes que casem, direta ou indiretamente, com a experiência visual dos objetos ou de suas partes. O mesmo objeto pode ser reconhecido em quadros de estilos completamente diferentes, e nenhum relato do processo de representação será satisfatório se ignorar a capacidade de reconhecimento como

um todo. Certas relações de um conjunto complexo em uma figura desenhada — por exemplo, as posições invariáveis e a simetria dos traços fisionômicos e suas transformações em movimento e perspectiva — foram respostas a uma percepção do objeto real e podem ser reconhecidas em um quadro não simplesmente porque os observadores aprenderam os mesmos métodos de representação, mas porque retiveram na memória da experiência visual o suficiente do que é constante ou típico na aparência mutável do objeto, mesmo daqueles tão evasivos quanto nuvens e fumaça. Sem o conhecimento de uma convenção, quatro pontos colocados apropriadamente dentro de um círculo podem ser vistos como um rosto com a mesma rapidez que vemos na pintura modelada, com meios-tons sutis, um rosto pintado por Diego Velázquez. Para os animais, a semelhança remota de um padrão de círculos ou pontos com os olhos é o bastante para desencadear uma reação a olhos verdadeiros: as mesmas manchas nas asas da mariposa são valiosas para sua sobrevivência, pois afugentam seus predadores naturais.[7]

Todavia, os artistas apresentaram diferentes avanços em relação à exploração da percepção e à representação dos elementos da experiência visual. Houve estilos sem perspectiva, estilos que não utilizavam as luzes e os reflexos ou sombras, estilos que não modelavam por meio do contraste ou da gradação de luz e sombra. Embora tais artifícios sejam signos essenciais na avaliação das formas, volume, tamanho e distância, e sejam partilhados por todos os olhos, eles aparecem somente em algumas tradições da pintura. Os estilos diferem de acordo com o grau de busca e incorporação pelos artistas dos atributos da experiência, e também na maneira como estes são representados. Grande parte do que é visto e com o que lidamos na vida cotidiana não aparece na arte, e muito do que aparece nunca foi observado na natureza pelo pintor.

Se, por um lado, toda visão é dirigida pelo mesmo processo e sistema orgânico, por outro, os indivíduos diferem quanto às condições e aos objetos de visão selecionados — a que dirigem seu olhar, com que interesse e sentimento, com que capacidade de discriminação, inata ou adquirida. Diferem ainda mais em suas representações do que vêem. Representar, como reconhecer e recordar, é um ato que faz uso das experiências dos criadores, de sua cultura, aprendizagem e habilidades artísticas, de seus pensamentos, estados de espírito e disposições emocionais.

O modo como, ao longo do tempo, a visão do artista direcionada à pintura muda de objetivos, enquanto as condições fisiológicas da visão permanecem as mesmas, é problema do historiador — é um problema que não pode ser resolvido sem se atentar para as idéias, o conhecimento e os valores dos artistas em um campo mais amplo do que a pintura. Essas considerações incluem a influência exercida pelo meio social desde a infância, em todo o processo de crescimento e durante a maturidade.

Para os impressionistas, era praticamente uma regra que aquilo que estivesse representado em seus quadros — objetos, luz, atmosfera, cores, contrastes induzidos — tivesse sido percebido diretamente por eles, quer pintado no momento em que olhavam para os temas escolhidos quer depois, em seus ateliês. Essa qualidade de observação não significa que os quadros devem ser entendidos como réplicas do que os artistas viam — eles ignoravam muita coisa do

7. A. D. Blest, "The function of eyespot patterns in the Lepidoptera", *Behaviour*, v. 11 (1957), pp. 209-56.

que viam —, mas sim que, com um estilo já formado, os projetos dos pintores como um todo, e não apenas em detalhes, dependiam das ocasiões específicas da visão e requeriam uma percepção aguçada. Certas condições visuais em seus embates com cenas, tais como o tipo de iluminação e a atmosfera, eram fatores necessários de suas pinturas. Esses requisitos tiveram diversas conseqüências para a estrutura dessas obras, para a escolha dos elementos e para a técnica de representação, conseqüências que não teriam sido esperadas em uma arte comprometida com objetos imaginados, mesmo que essa imaginação fosse sustentada por um estudo cuidadoso de figuras vivas que servissem de modelos na representação de seres imaginários ideais.

Mesmo que uma paisagem impressionista apareça como um local fixo com características constantes, o pintor abordou-a pensando em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação. Esse compromisso radical com o visível, tido como algo recém-encontrado e em mutação constante, distinguiu a escolha dos objetos feita pelos impressionistas da escolha feita pelos pintores mais antigos, cujos retratos e naturezas-mortas haviam sido mais obviamente preparados para o ato da pintura: as paisagens eram compostas com uma formalidade que mais parece um atributo permanente do lugar estável, independente de um observador em movimento.

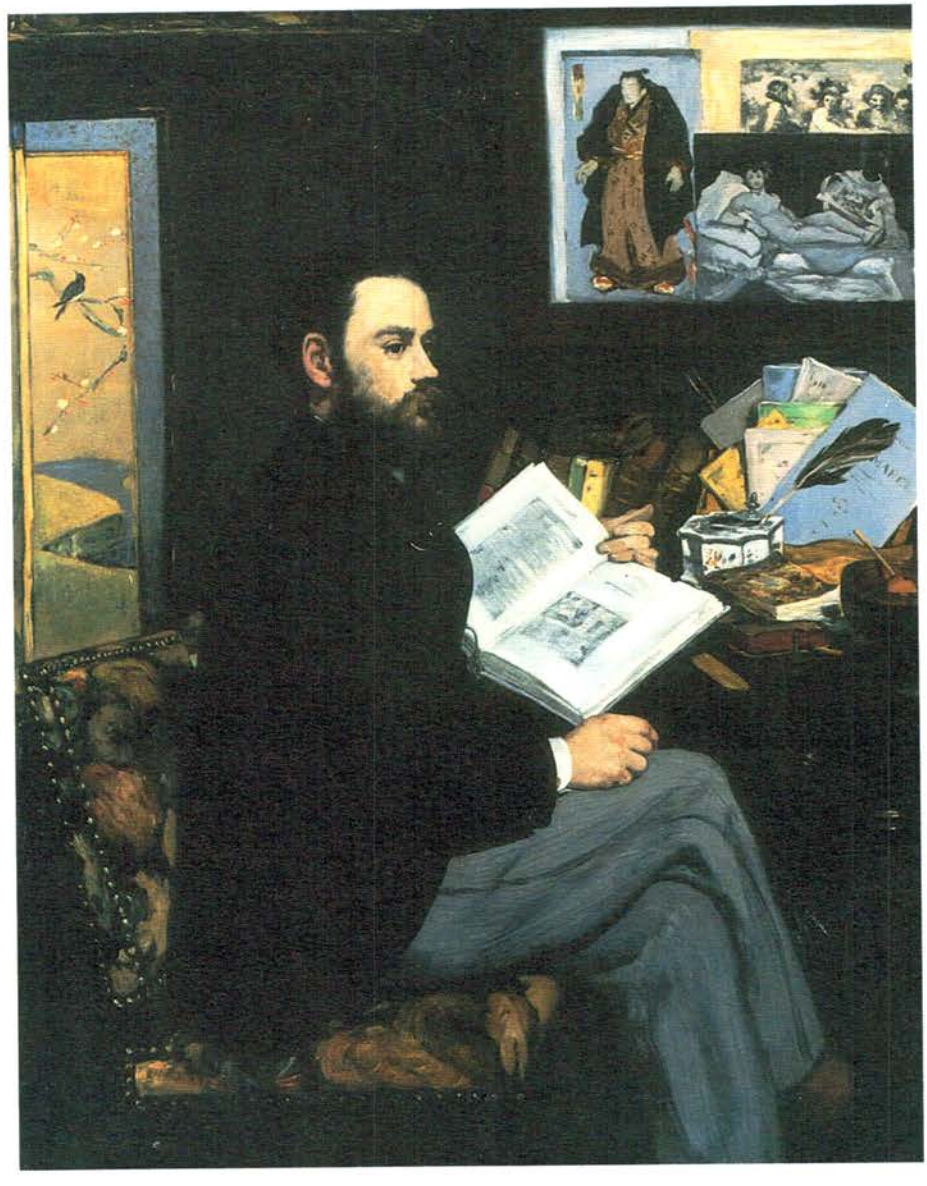
A experiência visual consiste não somente de cores, luzes, sombras e formas sempre cambiantes. Mais claramente, percebemos e reagimos a objetos como entidades reconhecíveis, mesmo quando aparecem turvos ou incompletos. Os tipos diferentes de objetos para os quais olhamos, assim como suas qualidades individuais — isolado e contínuo, próximo e distante, exclusivo e repetido, pequeno e grande, estável e móvel —, sugerem possibilidades diferentes na arte. A representação habitual do céu, mar, campo, floresta e deserto, do dia e da noite, do clima e das estações, das plantas e dos animais, foi a base de uma série de formas e cores na tela, menos provável numa arte que representava somente o corpo humano.

A mudança na escolha dos objetos a serem pintados e a atenção subseqüente às qualidades desses objetos são aspectos essenciais da história da arte. Essas seleções referem-se não somente à técnica e ao estilo de representação; põem em ação (e, por sua vez, são influenciadas por) as concepções de humanidade e natureza e o interesse carregado de afeto na criação de imagens duradouras. A arte da pintura que apresentou figuras com um volume e uma liberdade de movimentos no espaço, possíveis pelo estudo de luz, sombra e perspectiva, além de conter estruturas características de formas conectadas a essas percepções, também pode transmitir uma outra idéia da gama de qualidades humanas, diferente de uma arte em que a figura delineada foi representada como plana e colocada em um fundo neutro sem profundidade. Analogamente, o estudo dos temas desses dois estilos e dos conceitos e sentimentos que governam a escolha pode resultar em mais percepções em relação aos estilos de representação associados.

Nessa história da investigação da experiência visual na arte, o impressionismo ocupa um lugar único e memorável. Mais do que qualquer outro estilo de pintura anterior, ele explorou e retratou ocasiões e objetos cotidianos, que deleitam nossos olhos e que valorizamos por suas qualidades sensoriais. Alguns de seus

temas apareceram antes, principalmente na arte holandesa e veneziana, como temas secundários, e até mesmo com formas pictóricas que se aproximam da moderna. No entanto, para os impressionistas, esses temas banais constituíram a base da representação; a restrição a eles significou um programa inseparável de diversas características do estilo.

Do mesmo modo como temas religiosos forneceram os principais objetos da representação cristã medieval e como as figuras imaginadas da história e dos mitos foram os principais temas da arte posterior, os impressionistas criaram uma imagística do seu próprio e valorizado ambiente cotidiano. Assim como o

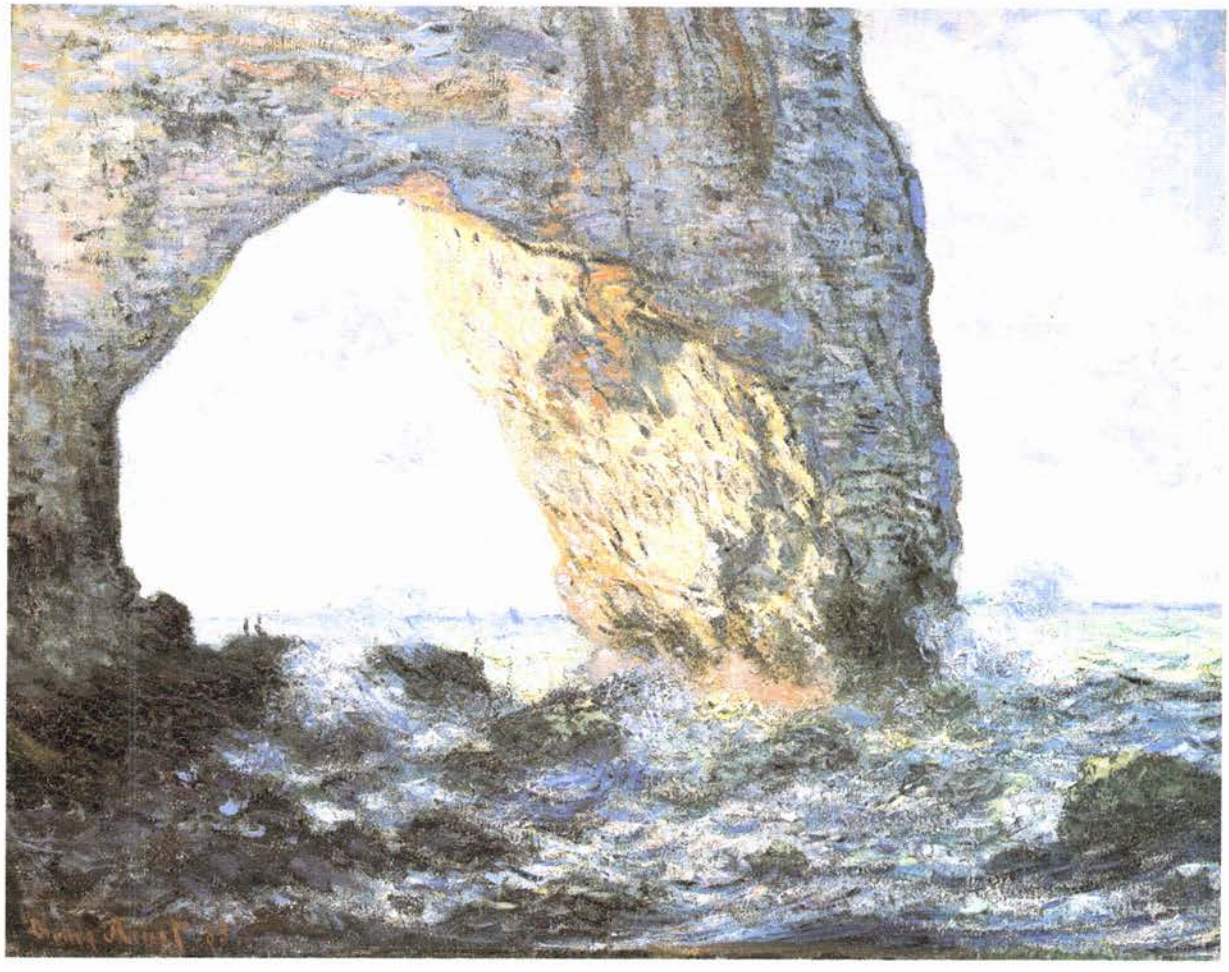


3 Édouard Manet, *Retrato de Émile Zola*, 1868, óleo sobre tela, 146 x 114 cm, Musée d'Orsay, Paris.

problema de expor de modo mais eficaz os significados dominantes de seus temas fez com que, ao longo do tempo, os pintores mais antigos encontrassem novas formas de expressá-los, os impressionistas, ao pintarem seus próprios temas, encontraram o caminho para uma nova ordem de cor e uma nova substância e composição pictórica.

Ainda assim seria errado falar do estilo dos impressionistas simplesmente como um veículo expressivo dos temas e atitudes subjacentes às suas escolhas. Havia também os interesses artísticos, os problemas de integração que surgiam durante o trabalho, a reação dos pintores à arte anterior, que, junto com idéias e valores mais amplos da época, modificada pela personalidade individual, gerou, em um processo obscuro, novas concepções de pintura que, em muitos aspectos, correspondiam a atitudes que surgiam fora da arte.

O visual no impressionismo deveria ser considerado não somente no sentido metafórico, segundo o qual todos os estilos são "maneiras de ver", mas também mais literalmente, como um tema característico. O impressionismo surgiu logo



4 Claude Monet, *Manneporte, Étretat I*, 1883, óleo sobre tela, 65,4 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

depois da época em que o poeta e crítico francês Théophile Gautier declarou: "Todo meu valor vem do fato de que sou um homem para quem o mundo visível existe".[8] Certamente, o mundo visível sempre existiu para os pintores, mesmo para os primitivos, que ignoravam completamente o ambiente em seus quadros planos e sem sombras. Mas Gautier estava proclamando um novo interesse no visual, evidenciado em sua própria arte poética pelo uso profícuo de uma rica linguagem pictórica, com palavras de cores raras em descrições pitorescas.[9]

Além da afinidade óbvia de sua escrita com a pintura, um ponto ainda mais essencial foi que o deleite com o visual era parte de um programa de auto-satisfação, assim como uma fonte importante de temas poéticos e um estímulo para a criação. O instante da apreensão do visível como a descoberta de uma essência única foi para ele a ocasião de uma experiência perfeita. Por "mundo visível", o poeta não quis dizer tudo que se pode ver, mas somente o que se vê com deleite em suas cores, formas, texturas e movimentos, e sem o envolvimento com conotações práticas e morais do objeto; a expressão implica, ao mesmo tempo, o modo e o conteúdo da visão.

Embora o impressionismo fosse uma arte que parecia abandonar o tema tal como concebido na arte anterior e dar importância primeiro a uma estética de pintura — à luz, à harmonia de tons, ao padrão vibrante de pinceladas leves e a uma nova liberdade de composição —, possuía seu próprio conjunto de temas característicos. Seu desenvolvimento e caráter como arte seriam inconcebíveis sem seus campos de representação escolhidos. Essa escolha não pode ser categorizada com maior rigidez para a pintura impressionista do que para a arte medieval. Aí, além do conteúdo teológico dominante, encontramos cenas da história secular e figuras de fábula, fantasia e trabalho, embora a arte desse período tenha sido descrita por historiadores e filósofos como o modelo de uma imagística coletiva integrada, submetida a uma atitude religiosa orientadora. Portanto, inversamente, podemos procurar um tema principal em motivos impressionistas variados, a sua relação, por um lado, com os contextos e funções desse domínio na vida social e, por outro, com a estética do artista, com as formas e os efeitos expressivos.

Era lugar-comum dizer que no impressionismo o motivo desaparecia como fator e o que o artista retratava não tinha importância. O motivo não passava de um pretexto para a harmonia de tons, com algumas qualidades preferidas de cor, atmosfera e luz. Essa opinião foi mantida na década de 1860 — por exemplo, por Émile Zola, que talvez tenha falado por alguns de seus amigos pintores [FIG. 3]. Ela correspondia a uma nova atitude dos artistas em relação à escolha dos temas, tanto quanto à natureza do tema em si como um motivo acidental, e não prescrito ou imaginado. A nova imagem era um fragmento abstraído do mundo visível familiar, que não requeria nenhum conhecimento especial ou cultura literária para ser reconhecido, ao contrário dos motivos históricos, míticos e poéticos das escolas neoclássica e romântica. Essas obras extraíam seu conteúdo de livros e tinham de ser decifradas com a ajuda de um título e, às vezes, de uma explicação prolixa no catálogo do Salão.

Apesar da indiferença declarada, a arte impressionista manifestou um alto grau de constância na escolha dos temas. Os motivos escolhidos não eram pretex-

8. "[T]oute ma valeur [...] c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe", citado no *Goncourt Journal*, Mônaco, 1956, v. 1, pp. 141-2. [Todas as citações literárias que aqui aparecem são versões feitas pela tradutora deste livro. Quando existe, a edição brasileira da obra citada está indicada na nota. N.E.]

9. A paleta verbal de Gautier foi uma das mais ricas na história. Sainte-Beuve, o maior crítico literário do século, disse que o adjetivo "indescritível" tinha perdido a validade, já que Gautier demonstrara ser capaz de representar qualquer coisa com palavras apropriadas e específicas. C.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*. T. VI. Paris, 1883, p. 329 (segunda-feira, 30 de novembro de 1863).

tos, mas textos de percepção, que os pintores se comprometiam a transpor para a substância pictórica. Esses motivos dificilmente teriam sido tão recorrentes se não tivessem passado de motivos encontrados casualmente, oferecendo um modelo para os tons e formas preferidos do artista. Na literatura da época, os temas repetidos dos pintores — luz do sol, o espaço aberto, nuvens e água em movimento, o espetáculo das ruas da cidade — apareciam com freqüência como profundamente estimulantes, até mesmo como momentos libertadores na vida de um personagem. Evocando a sensibilidade da heroína em seu trágico romance de 1883, *Une Vie* [*Uma vida*], Guy de Maupassant a faz dizer que "somente três coisas na criação eram belas: a luz, o espaço e a água". Ela faz essa confissão ao aproximar-se por mar de Étretat,[10] local que Monet mais tarde tornou conhecido por meio de suas inúmeras pinturas dessa estranha rocha em arco [FIG. 4].

Antes de uma descrição mais detalhada, a escolha impressionista de temas pode ser generalizada. Essas pinturas possuem, em sua maioria, a imagem do meio ambiente como um campo de liberdade de movimento e um objeto de deleite sensorial na vida diária. Especialmente nas décadas de 1860 e 1870, durante os quinze primeiros anos dessa arte, cenas com um espectador e um espetáculo eram comuns. Os pintores se sentiam atraídos por aquelas situações da vida real em que os indivíduos se deleitam com o que os cerca e, especialmente, com seu impacto visual. Mas a experiência original era mais que puramente visual. Incluía a sensação do sol e do ar — quente, frio, seco, ventoso ou imóvel; as qualidades tácteis da água, areia, solo, relva e rocha; as sensações físicas de andar, remar ou dançar; escutar música, assistir a espetáculos e participar de conversas; e, junto com som e visão, os estímulos ao paladar e olfato no café, na mesa de jantar ou no jardim.[11]

Os quadros impressionistas quase sempre representavam balneários, recreação e viagem, o campo aberto como um lugar para passear ou descansar. Além da natureza cultivada, representavam o passeio público, as ruas da cidade, os parques, as praias, as águas dos rios e do oceano próximas à costa; as corridas, o teatro, as salas de concerto e os circos; a sociabilidade do café, o piquenique e a mesa; e o ser humano individual como uma presença cativante, simples — belo, amado, cordial, íntimo, retratado sem um escrutínio crítico do personagem ou de seu papel. Esse conjunto de temas não incidentais extraídos da vida real predominava nas primeiras pinturas impressionistas. Mesmo onde não apareciam espectadores, ou onde a imagem era de um segmento da natureza não habitado, os pontos de vista dos pintores-observadores eram, com freqüência, semelhantes aos dos andarilhos ou viajantes, cuja relação com o ambiente não era a mesma dos habitantes de pequenas cidades ou fazendeiros, mas a dos espectadores de férias que se deleitavam com o revigoramento dos sentidos propiciado pela paisagem, as sensações expansivas de liberdade e harmonia. Os pintores impressionistas representavam um mundo recém-encontrado de caminhos abertos e céus luminosos, com vistas e horizontes cambiantes, informais.

Um termo unificador abrange, pelo menos na maior parte, sua escolha variada de temas: o meio ambiente. Não abarca todos os motivos listados, mas inclui um número suficiente deles para requerer uma consideração mais deta-

10. "Jeanne [...] um pouco tonta com o balanço das ondas, olhava para longe; e lhe parecia que somente três coisas na criação eram belas: a luz, o espaço e a água." Ela descreve a falésia de Étretat como "um rochedo de forma estranha, arredondada e vazada, como um enorme elefante mergulhando a trompa nas ondas [...]" e refere-se às "arcadas de Étretat como duas pernas do rochedo caminhando no mar." ("[...] une roche d'une forme étrange, arrondie e percée à jour, avait à peu près la figure d'un éléphant enorme enfonçant sa trompe dans les flots. [...] Jeanne [...] un peu étourdie par le bercement de vagues, regardait au loin; et il lui semblait que trois seules choses étaient vraiment belles dans la création: la lumière, l'espace et l'eau [...] les grandes arcades d'Étretat, pareilles à deux jambes de la falaise marchant dans la mer [...].") Guy de Maupassant, *Une Vie*, em *Romans*, Paris, 1959, pp. 37, 38.

11. Sobre a atração simultânea do ar, céu e sol sobre os vários sentidos, ver o poema de Konstantinos Kaváfis, "A voz do mar":

The sea intones for us a tender song, / a song composed by three great poets, / the sun, the air, the sky.

She intones it with that divine voice of hers / when summer weather spreads calm / like a gown over her shoulders.

[O mar entoa para nós uma canção terna, / uma canção composta por três grandes poetas, / o sol, o ar, o céu.

Entoa com aquela sua voz divina / quando o verão espalha calma / como uma toga sobre seus ombros.]

The Complete Poems of Cavafy, traduzido por Era Dalven, introdução de W. H. Auden, Nova York, 1961, pp. 207-8. O poema de Kaváfis demonstra a persistência das atitudes impressionistas no século vinte.

lhada de sua importância, o que acontece no capítulo 3. O ambiente, com certeza, ocupou a atenção de pintores desde o século XV, primeiramente como locação ou segundo plano das cenas de ação e, então, como um campo completo em si mesmo. O fato de ter-se introduzido como tema na pintura durante os séculos de um novo humanismo secular, quando o pensamento se tornou mais vigilante e autocrítico, assim como mais objetivo e científico no estudo da natureza, sugere que a pintura de paisagens não foi independente do movimento geral das idéias, mas estava intimamente ligada à tendência mais ampla de reflexão e interesse críticos, na qual o autoconhecimento se desenvolveu com o conhecimento do mundo externo e com critérios — ou verdades — aguçados e mais exatos.

O interesse impressionista pelo meio ambiente como objeto principal da pintura, portanto, dá continuidade a uma prática comum e antiga. Mas sua escolha aparece como um novo compromisso, quando vista no contexto de seus contemporâneos e da arte oficial de seu tempo, que favoreceu temas históricos e dramáticos. Além disso, os impressionistas conceberam a pintura de figuras como pessoas em um cenário natural, submetidas às mesmas condições de visibilidade — de luz e atmosfera — da paisagem. Por fim, o mais importante é a nova concepção de ambiente que permeia suas obras.[12]

12. A noção do ambiente estava ligada ao significado de um modo de atenção ao mundo, como um sinal de uma percepção de si mesmo e de sentimentos de dependência, iniciativa, energia e confiança. Consideremos o conceito de "horizonte" para o pintor de paisagem, com suas conseqüentes referências a metas, projetos ou restrições à abertura ou fechamento de si mesmo, e, finalmente, com o senso relativo de liberdade, iniciativa, crescimento, rigidez ou reatividade definidos em termos do ambiente. Ver capítulo 3, "Natureza e meio ambiente".

CAPÍTULO 1 O CONCEITO DE IMPRESSIONISMO

O nome "impressionista" foi cunhado provavelmente em 1874 por Louis Leroy, artista, crítico de arte e dramaturgo que, ao escrever a crítica da primeira exposição coletiva dos novos pintores, foi atraído pelo título de um dos quadros de Monet: *Impressão, sol nascente* [FIG.5]. Embora tenha sido considerado por alguns críticos um termo pejorativo, os artistas aceitaram o nome de bom grado: uma revista fundada por Renoir e seu amigo Georges Rivière, para defendê-los durante a terceira exposição em abril de 1877, foi chamada de *L'Impressionniste*. Deve ter ocorrido ao crítico um jogo de palavras, pois a expressão "*peinture d'impression*" no passado significava pintura de paredes — a mão de tinta lisa sobre a parede. Na pintura de quadros, assim como na impressão do papel de parede, a demão do fundo era chamada de "*impression*".

Para um público acostumado com o acabamento habilidoso das pinturas do Salão, construídas em camadas veladas e mescladas, a execução esboçada *alla prima* de muitas das novas obras impressionistas, às vezes expondo áreas da tela não pintadas, não deve ter parecido muito superior ao primeiro estágio do trabalho de um pintor de paredes. E, para mentes filistéias, o sufixo "-ista" da designação do novo grupo de expositores conservava algo do estigma do excentricamente doutrinário e subversivo, como em "realistas", "socialistas" ou "anarquistas". Mas essas indicações são meras conjeturas; a comparação com o pintor de paredes não deve ter passado pela cabeça do escritor responsável pelo rótulo "impressionista", embora Leroy tenha realmente dito a respeito de um quadro de Monet: "O papel de parede, em seu estágio embrionário, é muito mais bem acabado do que essa marinha".[1]

O nome já estava no ar. Em outras resenhas da exposição de 1874, "impressão" e "impressionismo" foram termos freqüentes, e vários anos antes, em 1865, Léon Lagrange havia citado o pintor paisagista Charles-François Daubigny como o líder da "escola da impressão".[2] Os pintores estavam mais que dispostos a adotar o nome, pois "impressão", para eles, tinha um valor decididamente positivo. O termo apareceu com freqüência em suas cartas e nas declarações de outros artistas na década anterior. Manet, a quem admiravam, defendeu-se das críticas hostis dizendo, na introdução do catálogo da exposição de 1867, que buscava apenas "representar a [minha] impressão".[3] Essa meta foi o estímulo e o ponto de partida de sua obra, e, talvez, sua base essencial.[4]

Independente da origem do nome, Monet, ao chamar a sua pintura do sol nascente de "*Impressão*", estava se explicando ao público. Estava dizendo que o

1. "Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là!" Louis Leroy, *Charivari*, 25 de abril de 1874.

2. Léon Lagrange, *Le Correspondent*, 25 de maio de 1865.

3. "[...] le peintre n'a songé qu'à rendre son impression." *Manet raconté par lui même et ses amis*, Pierre Cailler (org.), Genebra, 1953, v. 1, p. 135. O prefácio foi, na verdade, escrito por Zacharie Astruc, para refletir o que Manet lhe contou. Astruc, escultor, pintor e crítico de arte, era amigo de Manet e está sentado do seu lado no famoso retrato de grupo de Fantin-Latour, *Um ateliê em Batignolles* (Musée d'Orsay, 1870).

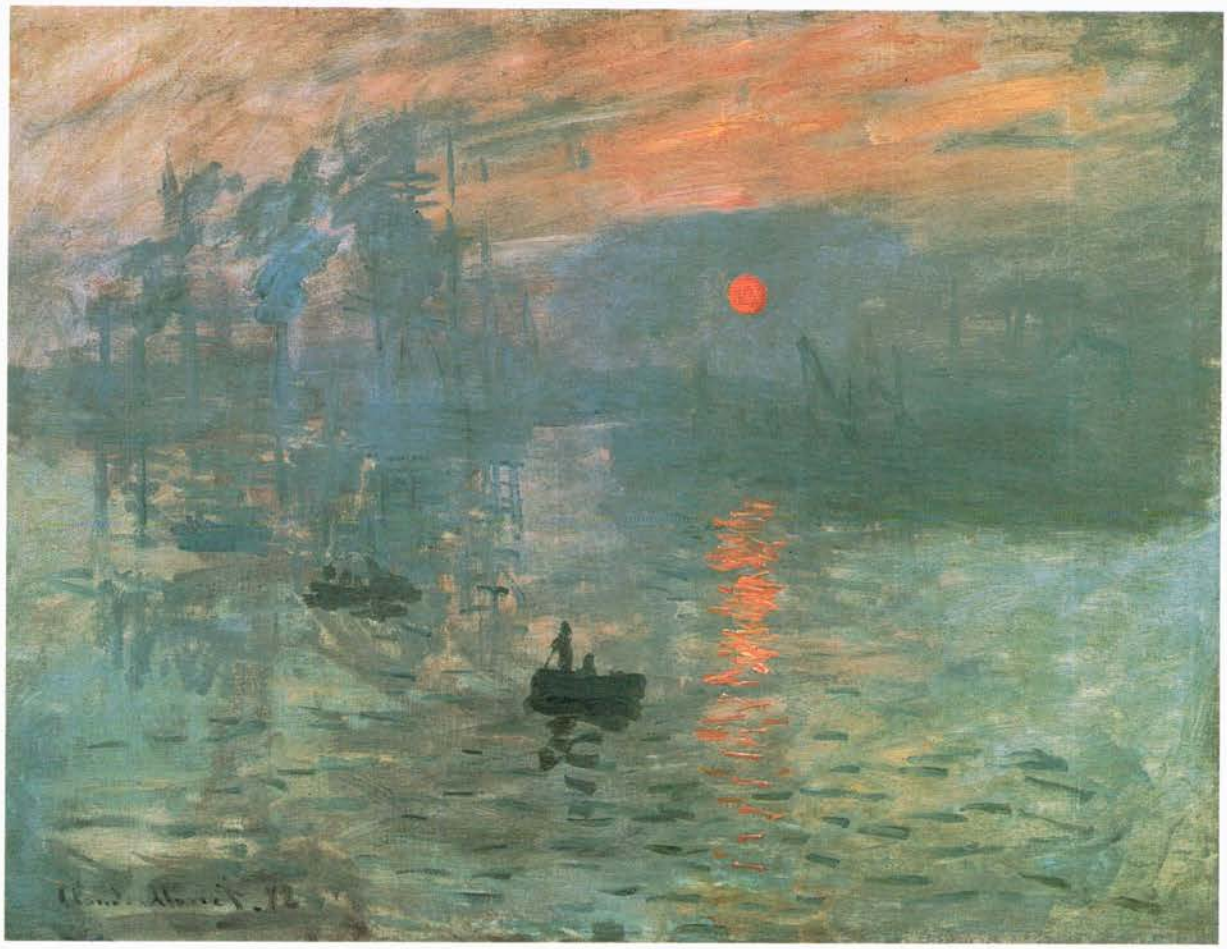
4. Trinta anos depois, Antonin Proust, antigo colega de escola e amigo de Manet, negou terminantemente que o termo "*Impressionniste*" se originara do título do quadro de Monet. Surgira, acreditava ele, durante uma conversa de Manet em 1858 ("*Souvenirs*", *Revue Blanche*, XII, 1897, p. 427). A recordação de Proust não foi incluída na reimpressão de seu "*Souvenirs*" como livro em 1913. Louis Dimier, que citou o texto original, aceitou o argumento de Proust, embora fosse baseado em sua recordação das discussões com Manet quase quarenta anos antes e unicamente sustentado pela seguinte declaração de Manet: "Un artiste doit être spontanéiste" ("Sur l'époque véritable du mot impressionnisme", *Bulletin de la*

quadro não era simplesmente uma imagem do alvorecer em uma enseada, mas o efeito da cena sobre o olhar de um observador-artista. Essa pintura expressa uma percepção e, embora menos descritiva do que a imagem usual, tem sua própria validade — a fidelidade à experiência. "Impressão" acrescentada ao título do quadro funciona como o rótulo de uma tela ("esboço", "estudo" ou "detalhe"), para induzir a compreensão de uma obra aparentemente inacabada ou preparatória. Essas legendas, extraídas da linguagem do ateliê, chamavam a atenção para o processo do pintor. Mas, ao contrário do inacabamento previsto do esboço e do estudo, que poderia ser admirado por qualidades de espontaneidade arrojada ou pelo exame minucioso de uma parte isolada, "impressão", nesse contexto especial, também significava a bruma e o impreciso na natureza, representados fielmente em seu aspecto momentâneo.

Monet usou o termo no título de outro quadro, pintado em 1874, *Fumaça na bruma: Impressão*, e em 1879, no quadro chamado *Vétheuil na bruma: Impressão*. Monet foi, é claro, impressionista tanto ao pintar a luz brilhante do sol quanto ao produzir essas imagens de fumaça e neblina. A palavra "impressão" em seus títulos era uma tática para ensinar o público a perceber que o método da nova arte se fundamentava na realidade do impreciso e atmosférico na natureza, e que possuía uma objetividade e uma precisão refinada próprias. Estava justificando sua abordagem ao destacar a naturalidade e a beleza poética dos exemplos que representavam percepções familiares. O público não se deixou convencer com facilidade. A bruma era considerada um estado desagradável da natureza, um tema absurdo, para não dizer perverso, como um nu feio. Três anos depois, a resistência e a zombaria do público foram exploradas, produzindo um efeito cômico numa peça de Henri Meilhac, *La Cigale* [*A cigarra*], na qual um artista inseria no primeiro plano de sua pintura, onde se destacava uma camada de cinza impenetrável, uma faca representada nitidamente para indicar o seu tema: uma neblina espessa demais para ser cortada.

Ao acrescentar "impressão" em seus títulos, talvez Monet contasse com o emprego sancionado do termo em títulos de livros, principalmente de viagens, como uma advertência ou confissão modesta de uma experiência singela. "Impressão", no título, atraía o leitor, que queria reviver, no relato de uma viagem, as percepções e sentimentos genuínos do viajante, transmitidos de modo franco e espontâneo; prometia ao leitor o deleite vicário com lugares e pessoas que se vêem pela primeira vez. Na linguagem comum, "impressão" já tinha adquirido há muito tempo o sentido do pessoal na percepção; atenuava o peremptório, reconhecendo o subjetivo e o experimental nas descrições e julgamentos individuais. Porém, embora esse uso comum permita que se entenda pelo menos parte do significado de "impressão" nos títulos de Monet, a fidelidade à impressão como um valor na pintura fazia parte de uma convicção mais profunda acerca da prática do artista. O conceito de impressão que Monet compartilhava com jovens pintores nas décadas de 1860 e 1870 tinha um sentido estético e filosófico, e implicava um ponto de vista moral e social. A palavra "impressão" pertencia tanto ao vocabulário da ciência quanto ao da linguagem cotidiana, e as idéias obscuras e conflitantes em relação ao termo na primeira também aparecem na segunda.

→ *Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1927, pp. 40-1). Outra atribuição do termo a uma data anterior a 1874 está subentendida na história de Victor Hugo ter chamado Stéphane Mallarmé "mon cher poète impressioniste" [meu caro poeta impressionista], em cerca de 1865 (H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, 1941, v. 1, p. 111). Mas essa data é questionada por D.-H. Kahnweiler, que acreditava que o termo havia sido usado pela primeira vez em 1874 (*Juan Gris. His Life and Work*, Londres, 1947, 62, n. 1). Talvez, para Hugo, fossem as elipses e a sintaxe e ordem não tradicionais das palavras que faziam Mallarmé parecer "*impressionniste*", termo geral, na época, para um inovador radical nas artes. A declaração de Manet, em 1876, foi provavelmente uma resposta à crítica brutal e cega de suas pinturas no Salon des Refusés, de 1863, feita por Castagnary, homem da esquerda e defensor ardoroso do realismo: "O que vejo ainda? A falta de convicção e sinceridade do artista". ("Que vois-je encore? L'absence de conviction et de sincérité chez l'artiste".) Reed. em *Salons*, 1, 1892, p. 174.



5 CLAUDE MONET, *Impressão, sol nascente*, 1872, óleo sobre tela, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris.

Além do conceito de impressão como uma experiência, matizada pelo sentimento, da qualidade de um objeto ou cena, havia o significado, em um nível quase fisiológico, também transmitido pela "sensação", termo freqüentemente usado com o sentido de "impressão", como um efeito sobre os sentidos.

Os pintores impressionistas introduziram em seus quadros — digamos, de árvores — matizes que para um observador leigo pareciam esquisitos e falsos. Mas os artistas justificavam-nos como realmente percebidos no objeto. Quando representados adequadamente na tela, harmonizavam com o resto e contribuíam para a vivacidade do todo; correspondiam às suas sensações ao observar as árvores sob um sol forte, e os explicavam como reflexos dos objetos vizinhos ou como efeitos subjetivos da interação das cores ou luzes, incluindo os contrastes complementares: um verde-claro induzia sensações de vermelho, enquanto amarelos induziam azuis e violetas.

O termo "sensação", assim como "impressão", passou a ser aplicado não somente a percepções de uma única e surpreendente nota de cor, ao contrário do matiz conhecido e identificador do objeto, mas também a uma cena inteira.

Tinha-se a "sensação" de um lugar, uma pessoa, uma obra de arte, um meio, até mesmo de uma situação de vida, como uma qualidade não verbal única, uma essência distintiva que parecia permear o todo complexo e que podia ser sentida por uma intuição imediata. A "sensação" era o fundamento de um sentimento do observador receptivo, um efeito desse todo percebido diretamente no humor e na sensibilidade. Caracterizava-se também como "sensação" um sentimento separado de sua causa; em *Guerra e paz*, de Liev Tolstói, o príncipe Andrei, em batalha, "sentiu que alguma força invisível o impelia adiante, e experimentou uma sensação de grande felicidade".[5]

A natureza dessas percepções ficava clara quando contrastada com o hábito, a visão prática na qual o objeto era reconhecido por um simples sinal ou uma indicação; respondia-se, então, a uma característica invariável, uma forma fixa ou partes padronizadas, e ignorava-se o sutil ou instável no objeto e seus efeitos sobre os sentimentos. O interesse nas qualidades mais variáveis e elusivas — que Cézanne chamou de sua "*petite sensation*" [pequena sensação] — pode ser descrito como o momento estético por excelência, embora tal interesse também possa ser científico. Mesmo a percepção estética, ao se deleitar com as qualidades de um objeto na natureza, pode enfocar seus aspectos mais constantes, como acontece na observação detalhada da obra de arte em si enquanto um todo externo ordenado e permanente.

No período anterior ao impressionismo, os filósofos estavam interessados na experiência dos sentidos como fundamento para o conhecimento. Os empiristas tentaram mostrar como o conhecimento era construído com base nas percepções sensoriais e na reflexão sobre tais percepções. Criticavam a noção de idéias inatas independentes das sensações. Mas, com o tempo, passou-se cada vez mais a se acreditar que a mente remodelava, ordenava e organizava as percepções por meio de seu modo inerente de enquadrá-las ou relacioná-las, e que determinados conceitos, como de tempo e espaço, também não eram construídos sobre sensações ou raciocínio, mas eram modos de percepção anteriores e necessários, como explicou Immanuel Kant. Além disso, foi dada uma maior atenção às qualidades afetivo-pessoais e volitivas da sensação e à seleção dos estímulos. A mente era vista como um cenário, formado por suas organizações nervosas e pela experiência anterior, para certas percepções e respostas.

Para a compreensão dos fundamentos intelectuais do estilo impressionista, a questão do experimentado e do inato — o percebido e o *a priori* no conhecimento — é menos importante do que a exploração do sensorial e do perceptivo na literatura contemporânea e a crescente consciência da sutileza e complexidade da experiência visual. Analisarei brevemente algumas idéias que são expressas nessa literatura e que parecem pertinentes à estética e ao método impressionista.

Ao resumir as idéias dos filósofos e psicólogos, não pretendo propor que os pintores tenham lido os autores, ou mesmo que tenham sido influenciados por eles indiretamente, pela impregnação no pensamento comum das idéias dos filósofos. Os pintores poderiam ter chegado a opiniões semelhantes por meio de suas próprias experiências, opiniões que não foram generalizadas em uma linguagem precisa, mas que estavam implícitas nos novos problemas de representação e nos

5. Leo Tolstoy, *War and Peace*, traduzido por Constance Garnett, v. 2, cap. XVIII, Nova York, 1931, p. 166. [Liev Tolstói, *Guerra e paz*, 3 v., São Paulo, Ediouro-Tecnoprint, 2002.]

valores conferidos aos aspectos recém-estudados do visual em um contexto de significados morais e sociais. Para determinar a extensão da contribuição da filosofia e da ciência às atitudes dos artistas, seria preciso um exame mais apurado da história das palavras tanto em seu emprego técnico quanto no uso cotidiano.

Um relato, ainda que breve, da história do conceito de impressão nos ajudará a penetrar o pensamento do artista e a compreender melhor as reações contemporâneas a seu trabalho. Para alguns filósofos e psicólogos, a impressão dos sentidos era o primeiro estágio do processo de conhecimento. Há uma máxima antiga segundo a qual não existe nada na mente que não exista antes nos sentidos. Na França, a partir de meados do século XVIII, nos escritos de Étienne Bonnet de Condillac e Denis Diderot, e no começo do século XIX entre os chamados *idéologues*, ou ideólogos — Antoine Destutt de Tracy, Maine de Biran e outros —, essa idéia ocupava um lugar central na análise do conhecimento. Pensadores franceses, em sua maioria, seguiram os empiristas britânicos (John Locke, George Berkeley e David Hume), que tinham analisado profundamente como as idéias dependiam dos sentidos. A concepção da fonte de conhecimento como sendo as impressões dos sentidos às vezes era dirigida contra a noção de idéias inatas e servia como argumento na crítica de crenças dogmáticas. Isso ameaçava a certeza de que a racionalização, baseada em princípios supostamente evidentes, podia servir como orientação em questões de fato e decisões práticas.

O importante na visão empirista, pelo menos para o pensamento cotidiano, era a idéia de que as impressões são as primeiras experiências, ainda não retrabalhadas e revestidas pelo pensamento. As impressões são os impactos imediatos sobre a mente em seu confronto com os objetos e, portanto, são mais genuínas/autênticas e fidedignas do que as noções abstratas, que foram moldadas pela reflexão, erudição, fantasia e tradição, e, então, afastadas de suas fontes concretas. Ou, ao julgar idéias mais complexas, fazia-se distinção entre as que poderiam remontar às impressões dos sentidos, embora processadas pela reflexão, e outras — na metafísica, religião e crença popular — que tinham sido implantadas sem a experiência direta de seus objetos. Acreditar nas impressões, então, parecia fazer parte do senso comum, e promovia autoconfiança ao testar as idéias pela experiência. Entretanto, alguns empiristas, apesar de suporem que todas as idéias dependiam das impressões dos sentidos, admitiam, como Francis Bacon, que os "sentidos falham e nos enganam". Também houve autores sérios, como Jean-Jacques Rousseau e Johann Wolfgang von Goethe, entre outros, que defendiam que os erros de percepção derivam do julgamento: a sensação em si nunca nos ilude.

Uma linha de pensamento oposta, oriunda de Platão, considerava as impressões dos sentidos como falíveis, ilusórias até, fontes da notória instabilidade das opiniões. O conhecimento verdadeiro, argumentava-se, origina-se de idéias como possessões inatas da mente. No diálogo *Teeteto*, de Platão, Sócrates respondeu aos empiristas e pragmatistas de sua época: "o conhecimento não consiste nas impressões dos sentidos, mas em raciocinar sobre elas; somente assim, e não na mera impressão, a verdade e o ser podem ser alcançados [...] a percepção [...] nunca será o mesmo que o conhecimento ou a ciência".[6]

6. *The Dialogues of Plato*, traduzido para o inglês e com introdução de Benjamin Jowett. Nova York, 1911, v. III, p. 390. [*Diálogos*, São Paulo, Cultrix, s.d.]

Comentando a respeito do filósofo inglês John Locke, o filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm Leibniz contestou a concepção de mente como um recipiente passivo de impressões vindas de fora, embora Locke, é preciso que se diga, tenha conferido à reflexão sobre as impressões um papel ativo no conhecimento. A mente, segundo Leibniz, tem sua disposição e formas inerentes que selecionam e organizam as impressões. Mais tarde, a análise de Immanuel Kant sobre os conceitos de tempo, espaço e causa como formas *a priori* ou constituintes do pensamento, necessários para conectar e ordenar as impressões, deu início a uma tradição crítica moderna dos antigos empiristas. Apesar de restringir o conhecimento do mundo externo ao que é fenomenal, distinto das coisas em si, Kant também conferiu um novo peso ao empírico.

Em uma linha de pensamento paralela na concepção do leigo, que parece ter sido influenciada pelos filósofos e era um termo da linguagem coloquial, o conceito de impressão é envolvido por uma aura de aprovação ou reprovação, segundo a posição atribuída às impressões como fundamentos do conhecimento e do comportamento. No século anterior à nova arte, pensadores leigos, não filosóficos, diferiram enfaticamente no julgamento da função e do valor da impressão dos sentidos, tanto no conhecimento quanto na vida moral.

Sensação, então, era um conceito teórico na reconstrução de um processo de percepção que começava com impactos de estímulos, principalmente no nível abaixo da consciência; também era um termo usado para indicar efeitos na consciência, como os de dor, paladar, olfato, pressão, calor ou som, nenhum relacionado a objetos externos. Percebidos dessa maneira, cores, luzes e movimentos discriminados no campo visual também foram descritos como sensações, e essa descrição parecia especialmente apropriada quando a percepção era entendida como uma qualidade dos sentidos e não de um objeto distinto.

Na visão do cientista, um raio de luz (ou uma faixa de raios) produz uma impressão na retina, excitando outras células e trajetórias nervosas e determinando uma sensação de cor na região cortical. O raio de luz desencadeia a percepção de algo localizado externamente, que é julgado como um objeto ou presença de cor em particular. Esse último estado é chamado de "impressão" quando o que se julga é uma qualidade desse objeto ou presença, isto é, quando o observador pode dizer "é um cinza-azulado suave", em vez de "é um carro". Mas nos dois casos ele relaciona a percepção a uma causa externa, seja um objeto distinto, seja uma qualidade localizada.

Na literatura científica e filosófica, o termo "impressão" foi usado de duas maneiras. Primeiro como o impacto físico de um estímulo, vindo de fora ou de dentro, como nas sensações somáticas. Uma distinção foi feita entre aquele impacto como efeito físico local, despercebido, sobre um nervo sensorial e o impacto como efeito na consciência, embora os dois fossem chamados de "impressões". Luzes azuis e amarelas produzem efeitos diferentes na retina, mas quando essas luzes são misturadas a sensação resultante é o branco, sensação também denominada de impressão. Um segundo uso do termo é para a indicação de um efeito sobre o sentimento e o pensamento. Impressão aqui é um estado consciente difuso que se refere a um objeto estimulador que pode ser um

todo complexo. Pode ser descrito como o tom de um sentimento, uma consciência da qualidade que permeia o objeto ou a situação percebida, e implica um tema sentido, percebido, avaliado, em vez de raciocinado ou julgado com exatidão. No entanto, a impressão enquanto distinta da sensação conserva, especialmente para o pintor, uma nuança de atenção refletida ou precisamente discernida, um momento mais ativo da percepção. De modo que, se me pedem para caracterizar minha sensação do azul, torno-me observador de sua peculiaridade e tento distingui-lo analiticamente de outros azuis, situando-o em uma gama de qualidades matizadas de azul, de acordo com o tom, intensidade, claridade, transparência, profundidade etc. Em outras palavras, julgo e classifico aquele azul como uma subespécie da classe de todos os azuis.

Em parte devido à imprecisão de uma linguagem na qual "impressão", "percepção" e "sensação" eram aplicadas indistintamente — idéias eram chamadas de sensações e Hume falou de emoções e paixões como sensações —, a incerteza advém sobretudo dos contextos variados e observações vagas em que se basearam esses conceitos e das dificuldades de distinguir os fatores interdependentes, inseparáveis na percepção e julgamento. Por conseguinte, "sensações despercebidas" são "impressões" (Locke), e idéias, recordações, imagens mentais também são "impressões" (Stendhal). "Impressão" referia-se a algo que não podia ser distinguido claramente da "sensação" e dos objetos tratados na "percepção". Pode-se até mesmo negar, como fez o filósofo alemão Franz Brentano, que as sensações possam ser experimentadas sem um julgamento; o conceito de impressão como efeito de um estímulo externo aplicava-se igualmente ao impacto subconsciente da luz e do som e à discriminação consciente de cores e tons, e ainda às percepções das qualidades complexas dos objetos, e até mesmo a pensamentos, idéias e imagens mentais. O subconsciente, ao automatizar as primeiras conexões no sistema físico subjacente à memória, pensamento e comportamento motor, dificulta o isolamento das partes e dos estágios no processo do conhecimento da percepção, particularmente para um observador introspectivo. Além disso, o caráter irredutivelmente distinto das sensações do tato, paladar, dor, calor, visão e audição com respeito ao caráter externo dos objetos da percepção habitual e às relações da parte com o todo contribui para a perplexidade provocada por uma linguagem que cobre todas essas modalidades com uma única palavra. E os conceitos conseqüentes de "passivo", associado a "sensação" e "impressão", e de "ativo", associado a "percepção", são outras fontes de imprecisão e incoerência, já que observamos e discriminamos cores, isolamo-nas em um campo, e experimentamos suas qualidades em relação a matizes e tons próximos.

Esses termos para os efeitos sensoriais sofreram mudanças em seus significados ao longo do tempo, adquirindo conotações e perdendo outras, que nos escaparão se ignorarmos sua história. Um exemplo é a inversão no sentido da palavra "perceptivo". Hoje, familiar como um clichê, designa uma apreensão exata; no passado, significava uma visão banal, sem pensamento ou muita imaginação. Em seu poema em prosa *Eureka* (1848), sobre a origem do universo, Edgar Allan Poe fala com escárnio dos filósofos empiristas, discípulos de Aristóteles e Francis Bacon, que ele chamava de "hog" [porco], como "homens meramente percepti-

vos" que não conseguiam elevar-se acima do que era sentido e óbvio.[7] Poe foi, talvez, influenciado pelos frenologistas, que localizaram a protrusão da "capacidade de percepção" na fronte, mais abaixo da zona nobre da "reflexão". Depreciação semelhante do empírico foi expressa na mesma época pelo pioneiro da lógica matemática, o inglês George Boole, que comparou "o conhecimento meramente perceptivo do mundo e de nós mesmos" com "as leis secretas e as relações dessas faculdades superiores de pensamento" pelas quais um conhecimento mais profundo é "alcançado ou amadurecido".[8]

Mas John Ruskin, contemporâneo de Boole, que desprezava Aristóteles como uma influência perniciosa na arte, celebrou o "perceptivo" como o verdadeiro domínio do artista, seu modo de fidelidade à aparência. Atacando a ciência como guia para a arte em seu *The Stones of Venice* [*As pedras de Veneza*], Ruskin respondeu ao leitor que alegava que "um dos grandes usos do conhecimento é abrir os olhos":

> Não é assim. Isso só pode ser dito ou professado por aqueles que não sabem o que é a faculdade perceptiva de um grande artista, em comparação com a dos outros homens. [...] Deus deu ao homem que Ele designou para ser estudioso as faculdades reflexivas, lógicas, seqüenciais; e ao homem que Ele designou para ser artista, as faculdades perceptivas, sensitivas, mnemônicas.[9]

Todas essas modalidades foram abarcadas pela palavra "impressão", com suas conotações variadas de ativo e passivo, o imediato e o processado, o simples e o complexo. Também seu emprego para o que é diretamente sentido (pelos sentidos), o sentido (pelo sentimento) e o discriminado conferiu a essa palavra uma riqueza que confunde. No entanto, pode-se reconhecer, a partir do contexto, qual desses significados foi o pretendido, ou original, até mesmo com alguma conotação de outro. Em escritos do período inicial do impressionismo, nas décadas de 1860 e 1870, podemos interpretar "impressão" como o termo para o efeito abrangente — pessoal e influenciado pelo sentimento — de um todo complexo oferecido diretamente à percepção. No período final, ainda que, de certa maneira, já o notemos na década de 1870, o termo "sensação" prevaleceu, mesmo quando a idéia do todo estava presente. Portanto, fala-se da "sensação" de um lugar, de um acontecimento ou de um rosto humano. Nesse primeiro estágio, a impressão na pintura estava ligada a pinceladas largas e ao grande campo de objetos; a atmosfera não era menos importante do que a luz para fixar na tela as qualidades sentidas de uma cena diretamente observada.

No último estágio, mais deliberadamente metódico, que pode ser chamado de impressionismo analítico, o ponto minúsculo de cor forte ou nuança e um único motivo isolado, ou mesmo fragmentário — como na série dos montes de feno e das catedrais, de Monet [FIG. 6] —, prevaleceu. Tendia-se, então, a mencionar o impressionismo como uma arte da sensação, embora "sensação" já tivesse se tornado um termo habitual ao se descrever a gênese de qualquer obra de arte e da personalidade do artista. "Impressão" e "sensação" foram, aqui, aplicadas tanto no sentido fisiológico quanto psicológico. "Sensação" também era, no uso colo-

7. Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales*, Nova York, Library of America, 1984, pp. 1263-6.

8. George Boole, *An Investigation of the Laws of Thought*, cap. 1, 2, Nova York, 1951, p. 3 (publicado originalmente em 1854).

9. "Not so. This could be said or believed by those who do not know what the perceptive faculty of a great artist is, in comparison with that of other men. [...] God has given to the man whom He means for a student, the reflective, logical, sequential faculties; and to the man whom He means for an artist, the perceptive, sensitive, retentive faculties." John Ruskin, *The Stones of Venice*, Londres, III, cap. II, seção xi. [*As pedras de Veneza*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.]

quial, um termo para efeitos extremos na percepção, quer dos impactos maiores — o "sensacional" — quer do delicado e quase imperceptível. Assim, Maupassant escreve o seguinte ao descrever uma cena de inverno: "nada era audível a não ser o farfalhar tênue, tremulante e indefinido da neve caindo — uma sensação mais do que um som".[10]

Os vários séculos de debate filosófico deram origem a numerosas idéias que reaparecem na teoria e crítica da pintura impressionista. Evidentemente não se pode afirmar que uma noção comum a pintores, poetas e críticos, e comum a filósofos e psicólogos, tivesse a mesma conotação para todas essas mentes com perspectivas tão diversas. Tampouco pode-se afirmar que os artistas deviam seu conceito de "impressão" à filosofia e à ciência, embora o termo em si e alguns de seus significados provavelmente tenham sido introduzidos no vocabulário leigo por meio desses campos. Na literatura sobre arte, desde meados do século XX, ressaltam-se as referências à pintura como uma arte "da retina". Mas em alguns exemplos, pelo menos, os artistas compreenderam o conceito de "impressão" de maneira diferente dos teóricos do conhecimento.

Admitindo-se sua provável independência na aplicação dos mesmos termos, podemos isolar algumas características atribuídas anteriormente por filósofos e psicólogos às impressões ou sensações como elementos primitivos no processo do conhecimento e considerar o lugar desses elementos na pintura. As sensações visuais, na opinião deles, são as de cor e luz, não de linhas, corpos sólidos e espaço tridimensional. Essa opinião é muitas vezes creditada ao bispo George Berkeley, que escreveu em sua *New Theory of Vision* [*Nova teoria da visão*] (1709): "Não existe nenhum outro objeto de visão imediato a não ser a luz e as cores". Ele explicou a percepção do espaço e volume pela correlação das impressões do olho com as sensações da mão e dos músculos no movimento físico.[11]

Em 1694, Locke argumentou que as impressões visuais são somente de cores e luz; as fronteiras entre as cores próximas passaram a ser interpretadas como o contorno dos objetos e como sinais de sua forma sólida somente depois que estes foram associados às experiências de tato e ação motora ou movimento. Um homem nascido cego, ao adquirir a visão, não conseguiria distinguir de imediato um cubo de uma esfera, embora tivesse manuseado os dois. Antes de Locke, os cientistas tinham chegado à mesma conclusão. O astrônomo Galileu Galilei, em uma carta, de 26 de junho de 1612, ao pintor e arquiteto Lodovico Cordi da Cigoli, afirmou que a qualidade especificamente visual é a cor, em oposição aos que consideravam as linhas e formas sólidas como percepções visuais elementares.[12] Mas o ponto de vista de Galileu era o da doutrina grega antiga e havia aparecido no ensinamento de Aristóteles, entre outros.

O fato de o olho receber somente cor e luz foi o argumento básico do impressionismo para validar o seu método. Teóricos da arte sabiam disso desde o século XVI, o que entretanto não afetava a prática confiante dos pintores de desenhar contornos claros e representar a solidez aparente dos objetos. O conhecimento científico não os levou a supor que as linhas não fossem reais, que fossem artificiais e secundárias à cor como território natural da visão. Ruskin, que afirmou com forte convicção a ausência de linhas na natureza, continuava a considerar o

10. "[...] l'on n'entendait plus [...] que froissement vague, innommable et flottant de la neige qui tombe, plutôt sensation que bruit. [...]" Guy de Maupassant, "Boule-de-suif", em *Oeuvres complètes*, Paris, s.d., p. 60, publicado primeiro como parte de *Soirées de Médan*, em 1880. *Soirées de Médan* era um livro de contos realistas de Zola e cinco de seus discípulos, inclusive Huysmans. Como o conto de Zola, que acontece durante a Guerra Franco-Prussiana, todas as outras contribuições têm um cenário militar.

11. Bispo Berkeley, *Works*, Alexander Fraser (org.), v. I, *Philosophical Works*, 1705-1721, §129, 130, pp. 191-2.

12. Galileo, *Opere*, v. VIII, p. 692; ver também Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, M. Nijhoff, 1954, pp. 6-8.

6 CLAUDE MONET, *Catedral de Rouen: o portal ao sol*, 1894, óleo sobre tela, 99,7 x 65,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

desenho como o fundamento da arte da pintura. Além disso, nós realmente percebemos cores nitidamente definidas, matizadas com luz e sombra, destacando-se claramente contra o tom que as circunda. Ao escolher representar esses efeitos de luz em áreas definidas, os pintores recriaram a aparência dos objetos de formas bem delimitadas. No tempo dos impressionistas e nas décadas anteriores, a primazia da linha na pintura neoclássica foi contestada como falsa em relação à natureza do visual,[13] não por causa de uma teoria científica recente, mas devido a uma mudança na sensibilidade estética e nas metas de artistas que descobriram no uso mais livre da cor uma expressividade nova e agradável.

A justificativa da física e da fisiologia também se ajustava ao prestígio do original e do primitivo na teoria da arte. O argumento dos impressionistas racionalizava sua meta pictórica, sua predileção pelo luminoso, colorido, vibrante, indistinto e fragmentado; tudo isso encontrado na natureza e transferido para a tela em pinceladas visíveis. Eles se opunham essencialmente à dureza do contorno e à sombra escura da arte mais antiga, vistos como inverídicos em relação ao jogo de luz observado e incompatíveis com a representação da atmosfera e as interações das cores no mundo externo esteticamente apreciado. Quando Cézanne, discípulo de Pissarro, assumiu o espírito clássico para representar objetos como distintos e volumosos, traçava seus contornos com pinceladas descontínuas e modelava as formas com um sombreamento de matizes bastante variados e de tonalidades relativamente altas.

As conseqüências para a arte das noções dos cientistas e filósofos também dependeram, como veremos, de um *parti pris* do pintor, assim como do crítico social e moralista. As sensações e impressões eram consideradas resultantes ou sínteses dos impactos de um grande número de componentes minúsculos e indiscerníveis do estímulo. Dessa maneira, a impressão era um efeito que levamos em conta, uma qualidade oferecida pela percepção, mas que nem sempre nos permitia julgar o fundamento do efeito. Isso já tinha sido notado por Leibniz, quando ele falou de "diminuto" e "percepções confusas", e deu como exemplo o som do oceano. Esse som como um todo depende da soma de efeitos infinitesimais, indistinguíveis, das inúmeras ondas; nenhum deles pode ser isolado, e sem eles todos não haveria o som que escutamos. Para Leibniz, esse era o modelo da experiência estética na arte. Com sua impressão inegável de uma totalidade, um todo rico em cores e sons harmoniosos, o som do mar é algo que reconhecemos só mais tarde; porém, como acontece com um rosto familiar, não somos capazes de descrever de memória suas partes.

Na época dos impressionistas, o exemplo do bramido do oceano foi citado pelo filósofo, historiador e esteta francês Hippolyte Taine em seu livro *De l'intelligence* [*Da inteligência*] (1870). A mesma idéia tinha aparecido antes em uma observação feita pelo poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge sobre uma construção gótica. Provavelmente parafraseando um crítico de arquitetura, Coleridge escreveu sobre a catedral de York que o "todo é um sentimento no qual milhares de impressões distintas se perdem como em um solvente universal". Esse conceito de experiência visual tinha sido expresso muito antes por Santa Teresa d'Ávila em seu extraordinário livro de meditações, *O castelo interior*.[14] Para

13. Como foi personificado em *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (*A obra-prima desconhecida*, 1831), de Honoré de Balzac, a história de Frenhofer, um pintor imaginário do século XVII, com quem Cézanne se identificou. Frenhofer passa quase o tempo todo em uma obra final, secreta, que dá o título à história. O quadro é, finalmente, revelado como uma massa incompreensível de pinceladas imprecisas, na qual se entrevê um pé perfeitamente bem acabado. [*A obra-prima desconhecida*, em *A comédia humana*, 17 v., São Paulo, Globo.]

14. "Você entra na sala de um rei ou grande senhor, ou, creio eu, que a chamem de câmara do tesouro, onde há inúmeros tipos de vasos de cristal e cerâmica, e outras coisas, dispostos de modo tal que ao entrar você tem a visão de quase todos esses objetos. Certa vez fui introduzida em uma sala semelhante na casa da duquesa de Alba, onde, durante uma viagem, a obediência me obrigou a ficar por causa da insistência dessa mulher com os meus superiores. Fiquei pasma ao entrar e me perguntei o que se ganhava com esse aglomerado de coisas, e percebi que se podia louvar ao Senhor ao ver tantos tipos diferentes de objetos, e ri comigo mesma ao perceber como a experiência me ajudou aqui em minha explicação. Embora estivesse nessa sala já há algum tempo, havia tanto para ver que logo me esqueci de tudo completamente; nenhuma dessas peças permaneceu na minha memória como se eu nunca as tivesse visto, tampouco saberia explicar como alguma foi executada. Só posso dizer que, de modo geral, lembro-me de ter visto tudo. Além desse privilégio, a alma, enquanto una com Deus, é colocada nessa sala empírea, que carregamos em nosso interior. Pois, sem dúvida, a alma possui algumas dessas moradas, já que é aí que Deus habita. E apesar de o Senhor não querer que a alma veja esses segredos sempre

ilustrar por analogia sua visão de Deus como uma luz indescritível dada em uma percepção fascinante, ela O comparou a uma câmara de tesouros que tinha visto certa vez, onde vários objetos preciosos a deixaram pasma com seu esplendor luminoso, ainda que não pudesse lembrá-los e descrevê-los um a um.[15]

Para os pintores, a impressão fundamentada na soma de sensações diminutas ou impactos de luz era um conceito a um só tempo prático e teórico. Eles estavam criando imagens em que cada ponto, numa rede de pigmentos, transmitia uma sensação de cor, embora nem todos pudessem ser relacionados estritamente a um objeto distinto (ou a uma parte) da cena à qual a pintura como um todo correspondia. Havia tons surgidos da interação de cores vizinhas; mas todos em combinação produziam uma qualidade afetiva fiel a uma "impressão" e a um ideal de harmonia de tons. A noção dos componentes indiscerníveis, confundidos, da impressão única também era aplicada ao mundo externo. A própria natureza parecia ao pintor um campo de infinita mutabilidade no qual a minuciosidade dos elementos tornava-os difíceis de serem distinguidos ou mesmo inacessíveis à percepção direta. As ciências físicas forneceram analogias para a caracterização da esfera física da percepção; assim como os corpos são compostos de moléculas, e as moléculas, de átomos invisíveis, as sensações e impressões são formadas por unidades minúsculas, algumas indiscerníveis diretamente e conectadas por leis psicológicas e fisiológicas. Em uma escala em expansão, as idéias são formadas a partir da sensação elementar, passando pela experiência de sua recorrência regular e pela comparação de sensações, atribuindo-lhes semelhanças e diferenças, e, com a reflexão sobre essas idéias, são produzidas as noções mais gerais. Para os filósofos empiristas, as idéias remontavam à sensação como o cerne original da cognição, embora para Leibniz e Kant houvesse uma mente prévia constitutiva que impunha suas categorias e formas inatas ao que é captado pelos órgãos dos sentidos e tornava possível a percepção de uma ordem e coerência dos fenômenos no espaço e no tempo.

Juntamente com essa concepção da sensação como um efeito baseado nos impactos mais elementares dos estímulos — impressões abaixo do limiar da consciência — havia a teoria de que as sensações visuais não conseguiam nos dar um relato exato do mundo; elas não se assemelham estritamente às formas ou qualidades constantes das coisas, mas são signos para os diferentes objetos que desencadeiam essas sensações variadas, emitindo ou refletindo a luz que atinge o olho. Essa idéia, explicada nos escritos de Locke e Berkeley e elaborada pelo cientista alemão Hermann von Helmholtz na década de 1860, durante os primeiros anos do impressionismo, firmara-se na filosofia francesa desde René Descartes e Nicolas de Malebranche. A noção é importante para a compreensão da atitude crítica de certos pintores, assim como de filósofos, em relação à objetividade das representações. Se as sensações visuais não são imagens ou cópias fiéis das coisas devido aos efeitos psíquicos que funcionam como signos dos objetos físicos estimulantes — signos que podem ser coordenados entre si e com a nossa posição no espaço em relação a esses objetos com sua forma perspectiva variante, e que nos permitem dirigir e controlar nossas ações eficazmente, adaptando-os ao mundo e às nossas necessidades e estrutura física —, então, a correspondência

→ que estiver em êxtase, pois pode ficar tão absorta deleitando-se com Ele que um bem sublime como esse é suficiente para ela, às vezes Ele gosta que o enlevo seja menos intenso e a alma veja imediatamente o que há nessa sala. Depois de retornar a si mesma, a alma é deixada com a representação dos esplendores que viu; mas não pode descrever nenhum deles, tampouco os seus poderes naturais apreendem mais do que Deus quis que visse de maneira sobrenatural." Santa Teresa of Avila, *The Interior Castle*, "6th Dwelling Place", cap. 4, n. 8, Kieran Kavanaugh, intr. e trad., Mahwah, New Jersey, 1979, pp. 129-30.

15. Em um tratado intitulado *Principes de mécanique cérébrale* (anterior a 1874), o poeta e físico Charles Cros, amigo dos pintores impressionistas, definiu "forma" como "uma simultaneidade de várias impressões elementares específicas, algumas semelhantes, outras diferentes. [...] Um conjunto de impressões diferentes, consideradas como afetando simultaneamente os aparelhos da consciência, é classificado na categoria de *formas*. Por exemplo, em um baile, as luzes, os convidados, a música, o som das vozes, o aroma e sabor dos sorvetes que você toma, e milhares de outras impressões em conjunto, mas em um instante que não pode ser decomposto pelo eu, constituem uma *forma*, seja experimentada na realidade seja evocada como lembrança ou imaginação". ("La *forme* est une simultanéité de plusieurs impressions spécifiques élémentaires, semblables ou différentes. [...] Un ensemble quelconque d'impressions différentes considerées comme affectant simultanément les appareils de conscience, se range sous la catégorie des *formes*. Par exemple: dans un bal, les lumières, les invités, la musique, le bruit des voix, le parfum et le goût de la glace que vous prenez, et mille autres impressions prises ensemble, mais dans un instant indécomposable pour le moi,

→ constituent une *forme*, que cette forme soit sentie en réalité, qu'elle soit évoquée en souvenir ou en imagination".) Charles Cros e Tristan Corbière, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1970, pp. 531-2.

requerida entre as imagens e o que é considerado o mundo independente dos objetos só pode ser uma correspondência entre os signos (ou indícios) naturais e os representados na tela. Os últimos são reconhecidos como semelhantes aos primeiros em aspectos suficientes e podem servir para identificar os objetos, como um bom mapa nas mãos de um navegador. A idéia de uma imagem como uma "semelhança" não é em absoluto desmerecida ou enfraquecida pela interpretação das qualidades sensoriais como "signos" ou "aparência". Só que, em vez de se assemelhar a um "objeto" na totalidade de suas propriedades físicas conhecidas, assemelha-se aos signos através dos quais reconhecemos habitualmente esse objeto e sua posição relativa no espaço; a imagem, desse modo, produz nos olhos o mesmo, ou suficientemente semelhante, efeito que o objeto. E, assim como identificamos um objeto que é apenas parcialmente visível por um indício visual familiar para essa parte, da mesma maneira um desenho esquemático que exibe as relações distintivas ou um certo padrão invariável de algumas características pronunciadas de um objeto é suficiente para o reconhecimento deste último.

Dessa descrição das impressões dos sentidos como "signos", e particularmente signos coordenados ao longo da experiência e ação, decorre que um pintor moderno sério, acostumado a investigar a natureza e suas próprias imagens, não se sentirá preso a uma visão ingênua de sua arte como uma réplica exata dos objetos tal como os conhecemos em nossa relação prática com o ambiente. Se ele, entretanto, tem um ideal de fidelidade aos objetos e estabelece para si mesmo a tarefa de uma representação escrupulosa de seus detalhes, sabe que isso é necessariamente uma escolha pessoal que lhe acarreta um estilo individual com conseqüências para sua própria abordagem da pintura e uma busca de harmonia de tons e coerência de formas por meio de ajustes arbitrários ou desvios do modelo.

A decomposição da experiência e do conhecimento em sensações, impressões e percepções elementares, e sua coordenação, e a crença de que esses elementos são signos e não réplicas fiéis das coisas seguiram-se, no período logo anterior ao impressionismo, de uma crítica renovada da noção clássica de substância como o substrato ou portador das qualidades das coisas, caracterizada por volume, peso e forma definida. Os físicos descreviam o mundo natural como um sistema de pontos ideais com cargas e velocidades mensuráveis, ou de partículas, cada qual possuindo, em princípio, um *momentum* e posição precisos. Essa física mais recente defendia a noção dos filósofos empiristas de que a substância ou matéria, no velho sentido, é uma ficção, embora possa ser útil e embora os cientistas continuem a falar da massa e configuração das moléculas e átomos invisíveis, assim como faziam os antigos materialistas especulativos ao definirem a matéria. De qualquer maneira, o conceito de substância parecia, então, ser menos bem fundamentado do que o conceito das sensações e impressões diretamente experimentadas. A matéria, como Berkeley tinha argumentado mais de cem anos antes, não é desvendada na percepção, mas é uma construção arbitrária dos filósofos e metafísicos. Taine, em 1870, escreveu que "substância" e "força" são entidades meramente verbais; não existem substâncias na natureza, somente séries de eventos conectados.

O físico e filósofo austríaco Ernst Mach defendia uma visão ainda mais radical. "Em verdade, o mundo não é composto de 'coisas', mas de cores, matizes,

pressões, espaços, tempos, em suma, do que comumente chamamos de sensações individuais." Não somente a matéria ou a substância são uma ficção, como também as coisas são construções ideais. De acordo com essa visão das coisas, Mach reafirmou a relação com os signos: "As sensações não são signos das coisas; mas, pelo contrário, uma coisa é um símbolo do pensamento para uma sensação múltipla de estabilidade relativa". Somente as sensações são admitidas na categoria primária da experiência.[16] A pintura impressionista poderia, então, ser descrita como uma arte em que as cores, os distintos elementos da sensação que são representados, são mais acentuadas do que as "sensações múltiplas relativamente fixas", que são simbolizadas pelas "coisas". Porém, a tela em si, coberta de manchas de tinta nesse estilo, ocuparia um lugar entre as "coisas" como uma "sensação múltipla relativamente fixa", uma coisa-imagem distinta, identificável, como as pinturas em um estilo com contornos definidos e cor local. E, ao traduzir a nossa linguagem comum das coisas para a linguagem das sensações de Mach, seria possível também dizer que o que é retratado com mais freqüência na arte impressionista são a luz, a atmosfera e os estados que podemos chamar de clima, coisas que são símbolos do pensamento para conjuntos de sensações relativamente menos estáveis, menos constantes.

16. Ernst Mach, *Science of Mechanics*, Nova York, 1960, p. 579 (ed. original *Die Mechanik in ihrer Entwicklung*, 1883).

Mesmo que as sensações sejam signos, nem todas são indícios para o reconhecimento do objeto. A sensação pode ser de uma cor refletida de um objeto próximo e misturada com outra luz colorida ou de uma cor "acidental" induzida por contraste. E se reconhecermos essa cor, aparentemente anômala, mediante nosso conhecimento de óptica, talvez a desconsideremos, até mesmo a subtraiamos, ao identificar o objeto. Mas essas cores "acidentais" também não serão signos através dos quais conhecemos outros aspectos do objeto e seu meio, embora menos constantes ou freqüentes? De modo que sombras azuis na neve, apesar de não serem atributos da neve, são parte de um complexo de signos que evocam para nós o brilho da luz do sol em um céu claro acima da neve. Se pintadas de cinza-escuro, as sombras sobre a neve reduziriam a intensidade da luz do sol em toda a cena.

Ainda que consideremos as cores percebidas como signos, as imagens diferem quanto ao pleno conteúdo desses signos, isto é, a gama de qualidades dos objetos indicada pela cor. Em uma obra primitiva, não encontramos nenhum signo para luz, atmosfera ou sombra; não há nenhuma indicação de profundidade de espaço nem de nuvens e céu. A teoria das sensações como signos e não cópias da natureza não é incompatível com — e tampouco exclui — o programa do realismo na arte. Pelo contrário, está de acordo com o realismo como um projeto de exploração da nossa experiência dos fenômenos. O estudo dessas impressões "acidentais" dos sentidos pode ampliar e aprofundar a nossa consciência das qualidades variáveis das coisas.

Até mesmo o "eu", que antes parecia tão claramente presente na mente introspectiva e possuía a distinção que a metafísica e a teologia mais antigas atribuíam à alma como uma substância, foi reduzido pelos filósofos a uma seqüência ou recordação de sensações. Na França, os que vieram depois de Condillac — particularmente Maine de Biran — e que analisavam as sensações orgânicas (ou

proprioceptivas), aquelas do interior do corpo, viam o eu não como substância, ou entidade distinta, mas como um padrão recorrente de sensações, algumas das quais desencadeadas por estímulos orgânicos internos e outras, pelo ambiente. Antes desses filósofos franceses, Hume tinha descrito o eu como "nada mais que um feixe ou coleção de percepções diferentes". Na época dos impressionistas, Hippolyte Taine, seguindo Hume, falou do eu como uma série fragmentária de certas sensações, ou continuidade entre elas. O eu, assim como a substância, era uma "ilusão metafísica".[17] Essa virada de pensamento encontrou correspondência nas idéias de poetas e romancistas que, num tom hesitante, descreveram o eu como uma entidade irreal, uma ilusão; tudo o que se conhece de fato é um fluxo de sensações com alguns aspectos recorrentes. As sensações foram finalmente entendidas como a totalidade da experiência; dava-se menos importância aos outros componentes e aos diferentes níveis na construção do conhecimento; o pensamento, o sentimento, a vontade e as idéias eram todos tratados como sensações. "Consciência" era o nome dado a um certo modo ou ocasião de sensação — sem sensação, não haveria consciência.

Essa noção da mente e da atividade humana em geral como imersas nas sensações, invadidas por elas, sempre atadas a elas, e constantemente construídas à base delas, era compatível com a tradição do pensamento francês, mesmo numa época em que a vontade era considerada fundamental para caracterizar a personalidade. Para esses pensadores, a vontade é o sentimento de esforço, mediado pelas sensações musculares somáticas e cinestéticas. A convicção de que o eu existe como uma entidade distinta ou centro de ação foi explicada pelas características regularmente associadas às sensações. Ideais, intenções e metas foram descritos, então, como feixes ou complexos de sensações. Na década de 1860, o zoólogo Pierre Gratiolet, em suas palestras no Collège de France sobre a fisionomia e a expressão corporal no mundo animal e humano — um livro que Charles Darwin citaria extensivamente em sua obra sobre a expressão das emoções (1873) —, sugeriu que tudo é sensação e recorreu à experiência de suas platéias parisienses para a confirmação do seu princípio. "Quando o ser senciente ama, deseja, persegue algo, não persegue tanto essa coisa quanto as sensações que ela determina. As sensações são as causas determinantes da ação." Em sua teoria da expressão, o corpo como um todo responde à sensação diretamente ou por meio de símbolos.[18]

O quanto essa psicologia era limitada e grosseira pode ser avaliado por outras declarações de Gratiolet a esse respeito, mais condizentes com o contexto do impressionismo e da pintura: "Portanto, imaginamos que percebemos as coisas visíveis, em uma perspectiva infinita e a uma distância de nós, quando, na realidade, estamos apenas contemplando uma imagem microscópica na retina".[19] A formulação de Gratiolet, que força a idéia de Descartes de que não percebemos o objeto em si, mas uma imagem dele na mente, é um erro de interpretação crasso das palavras "contemplar" e "perceber". Claramente não temos consciência da retina, nem a sentimos quando vemos um objeto. O que percebemos, percebemos como fora de nós, prolongando-se e se distribuindo no espaço tridimensional, e não podemos afirmar com base nessa visão qual é o padrão de uma

17. Hippolyte Taine, *De l'Intelligence*, Paris, 1870, v. 1, livro IV, cap. III, p. 348 e segs.

18. Pierre Gratiolet, *De la physionomie et des mouvements d'expression*, Paris, 1865.

19. Pierre Gratiolet, *Zoology for beginners*, Paris, 1835. Lembro-me de algumas teorias mais recentes do plano do quadro como o verdadeiro campo da atenção do pintor.

impressão em nossos campos retinianos, exceto por inferência das leis da óptica. No entanto, os cientistas, assim como os filósofos da época, freqüentemente falam como Gratiolet. Seu erro reaparecerá nos julgamentos posteriores do impressionismo como uma arte superficial da retina, que ignora a realidade da natureza e do eu.

Embora esse relato de idéias sobre as sensações possa sugerir que os pintores seguiram, direta ou indiretamente, o pensamento dos filósofos, que sua prática pode ter sido dependente desses escritos, essas idéias não são suficientes para explicar o impressionismo. A crítica de Berkeley e Hume do conceito de substância não implica, por si mesma, um estilo de representação no qual o modelado e contornos claros são substituídos por um mosaico de cor informe. Berkeley certamente ficaria chocado ou intrigado com tal pintura; uma parte importante de seu pensamento foi, de fato, destinada a explicar nossas idéias de espaço, contorno e solidez pelas sensações do tato e movimento corporal, coordenadas com as impressões visuais. Em seu *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* [*Tratado sobre os princípios do conhecimento humano*] (1710), ele não negou a existência de objetos externos, mas mostrou-se mais preocupado com o nosso conhecimento dessa existência, que acreditava ser fundado na sensação. Também acreditava firmemente no que chamava de "o Mecanismo da Natureza", e pressupunha a necessidade de "um tamanho, figura, movimento e disposição particular das partes" para "produzir qualquer efeito [...] segundo as leis mecânicas fixas da natureza".[20] Para exemplificar sua preferência em arte, como um homem de seu tempo, pode-se citar uma passagem do seu *Second Dialogue* [*Segundo diálogo*] entre Hilas e Filônio (1713): "Diante da visão do oceano amplo e profundo, ou de alguma montanha enorme cujo cume se perde nas nuvens, ou de uma velha e sombria floresta, nossa mente não se enche de um horror prazeroso? Até mesmo as rochas e os desertos não são um ermo agradável?"[21] Esse texto nos faz recordar as idéias dos escritores do século XVIII sobre o sublime e o pitoresco; a inclinação por essas paisagens ásperas e maciças na natureza e na arte já existia antes de 1700.

Com as explicações de Berkeley, justificavam-se ainda como fiéis à natureza os estilos com formas modeladas, profundidade do espaço e cor local, como na arte da Renascença, que mostrou o "tamanho, figura, movimento e disposição das partes" do corpo humano em ação. O que foi mais distintivo para outros filósofos empiristas modernos, pouco ou nada preocupados com a necessidade de Berkeley de defender uma concepção espiritualista da mente em oposição ao materialismo, foi o interesse na sensação como o suporte de um ponto de vista favorável à individualidade, à mudança e à nova experiência. Se para os pintores as sensações são signos, as escolhas dos objetos, as coisas externas que provocam essas sensações podem se tornar o fundamento de diferentes abordagens da pintura e das qualidades da cor e de sua ordem na reconstituição desses signos na tela.

Entretanto a crença de que a sensação é primordial para se conhecer o mundo não determinou, por si só, a abordagem impressionista da arte. Os pintores que tinham essa visão poderiam assumir como norma de representação outros aspectos e estágios do processo do conhecimento. O filósofo Taine, escrevendo na

20. Bispo Berkeley, *Works*, op. cit., v. 1, p. 292, seção 62.

21. "At the prospect of the wide and deep ocean, or some huge mountain whose top is lost in the clouds, or of an ald gloomy forest, are not our minds filled with a pleasing horror? Even in rocks and deserts is there not an agreeable wildness?" Berkeley, op. cit., 1, p. 422.

década de 1860 como psicólogo e esteta, com uma noção empirista da sensação, definiu a meta da arte como "manifestar a essência das coisas", uma essência fixa e impessoal revelada no típico ou característico dos objetos representados. Apesar de radical em suas opiniões científicas, Taine era conservador em sua teoria da arte, talvez por causa de uma perspectiva social desiludida e pessimista, assim como de sua adesão anterior ao filósofo alemão Friedrich Hegel e à estética alemã clássica. Taine censurou seus conterrâneos por se estenderem na sensação e viverem somente no presente — crítica que uma geração posterior dirigiria ao impressionismo tanto como arte quanto como ponto de vista moral. No entanto, ao se expandir o alcance de "essência" para incluir tudo que é informe e fugaz no visível, podia-se adaptar à pintura e à literatura impressionista a idéia de arte como forma de tornar mais manifestas as essências experimentadas na natureza e no mundo humano. Podiam-se até mesmo considerar as qualidades instáveis, cambiantes das coisas, no modo como aparecem, ainda mais características e esteticamente satisfatórias do que as entidades duradouras do pensamento idealista e do senso comum.

Embora, no século XIX, a teoria física tivesse acostumado os observadores a pensar a natureza como um vasto conjunto de corpos e partículas, que variam e interagem, distribuídos aleatoriamente — com forças por todo o espaço produzindo novas formas nos sistemas orgânicos e inorgânicos —, noção distinta da velha imagem da natureza como um universo estável, com objetos substanciais de formas bem definidas em um vazio espacial, a vida prática demandou as duas visões para lidar com objetos de escala e duração diferentes. Na prática, fiamo-nos na constância dos objetos; projetamos e confiamos em mapas, plantas e imagens como guias, e contamos com sua estabilidade assim como com a do ambiente que representam. A pintura em si é uma coisa material, concreta, que consideramos como um complexo de qualidades fixo e ordenado; os pigmentos coloridos na tela e na paleta, como as esculturas em pedra e argila, são vistos e manipulados pelo artista como objetos distintos, formados de substâncias com propriedades físicas de massa, espessura e viscosidade observadas com exatidão, embora sejam conhecidos seletivamente e de modo incompleto como os objetos naturais que são destinados a representar. O pintor observa a mancha de tinta colorida na superfície tangível de sua tela como uma entidade material de tamanho, relevo e posição definidos, da mesma maneira como conhece os objetos à sua volta, mesmo que ao representá-los esforce-se por vê-los como cores destacadas de uma substância que lhes dá suporte ou com um limite estrito. Para certos objetivos, para coisas e eventos de outra escala, uma filosofia que reconhece o tempo, a mudança e a interação dos corpos será mais apropriada. Interesses ou problemas particulares, a aprovação de uma ideologia ou perspectiva social, nos farão pender para uma ou outra visão da natureza ou para um conceito que concilie as duas.

Para os cientistas, assim como para os leigos, a sensação era mais que um fenômeno controlado e provocado no laboratório. Alguns valores atribuídos à sensação, particularmente o deleite com o mundo ao ar livre, também afetaram o pensamento dos cientistas e, especialmente, sua perspectiva da natureza. Um exemplo revelador é encontrado no influente livro de Ernst Mach, *A análise das*

sensações e a relação entre o físico e o psíquico. Reconstituindo o desenvolvimento de suas idéias, ele conta lera Kant aos quinze anos e ficara extremamente impressionado com suas noções, especialmente da coisa em si, inacessível ao conhecimento. Mas "dois ou três anos depois, subitamente passei a compreender o exagero do papel desempenhado pela 'coisa em si' [o chamado número, distinto do fenômeno, o objeto aparente da experiência dos sentidos]. Em um dia de verão ensolarado, ao ar livre, o mundo com o meu ego pareceu-me repentinamente *uma* massa coerente de sensações, somente mais coerente no ego. Embora a verdadeira conclusão desse pensamento só tenha ocorrido posteriormente, esse momento foi decisivo para a minha concepção".[22] O relato de Mach sobre sua conversão lembra a experiência dos místicos que descrevem um momento de iluminação surpreendente que muda, para eles, o sentido do mundo — por exemplo, o místico alemão Jakob Boehm ao observar o foco de luz no prato de estanho polido em seu quarto e, imediatamente, deleitar-se com uma intuição da divindade.[23]

Consideremos o conceito de impressão adotado por romancistas, poetas e pintores. Para avaliar sua significação para os artistas, é útil ter em mente que, na teoria tradicional da arte, a impressão tinha sido desprezada como um momento inferior da experiência e era, com freqüência, equiparada com o meramente aparente e ilusório. Na visão mais antiga, um verdadeiro pintor ou escultor esforçava-se para apresentar as formas da natureza duradoura ou uma forma ideal mediante a qual o observador ficasse livre dos acidentes, imperfeições e caos do natural; o que pertence ao fenomenal, ao mundo dos sentidos, não era considerado, em termos platônicos, um objeto apropriado de conhecimento verdadeiro ou de representação na arte — faltam-lhe a estabilidade e a beleza das formas ideais, aquelas entidades misteriosas, imaginadas, imutáveis que são descobertas pelo pensamento. Acima das contingências da natureza e da percepção dos sentidos, elas revelam a constância, a ordem eterna do ser e os arquétipos que residem na mente. Mesmo que se aceitasse o mundo visível como o véu dos fenômenos, seria possível distinguir na esfera da sensação certas aparências mais estáveis que talvez levassem ao conhecimento dessa ordem. De uma maneira geral, esse era o modo de tratar a representação durante a Renascença e nos séculos XVII e XVIII. Essa maneira sobreviveu até nossa época e era evidente não muito tempo atrás em uma teoria da pintura abstrata que justificava, por uma metafísica dualista de aparência e realidade, a rejeição da imaginação e a escolha das formas geométricas, a realidade sob a aparência sendo mais adequadamente expressa pelas qualidades ou formas puras dos elementos "abstratos".

Por conseguinte a impressão, e com ela a sensação, era tida na arte como não confiável, já que introduzia o não permanente, o subjetivo e o ilusório, ou, na melhor das hipóteses, pertencia ao nível inferior na hierarquia do conhecimento e do espírito. Essa visão, no entanto, tinha perdido muito de seu poder de convicção antes do surgimento do impressionismo. Vemos que a conversão de Mach, da filosofia de Kant para a filosofia empirista da sensação, está associada a uma ocasião típica na pintura impressionista: a experiência do mundo ao ar livre no verão como "uma massa de sensações que adquire coerência no

22. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, trad. como *The Analysis of the Sensations*, Nova York, 1959, p. 30, n. 1.

23. *Memoirs of the Life, Death and Burial and Wonderful Writings of Jacob Behmen*, trad. Francis Okeley, Londres, 1780, p. 8.

sujeito", à qual o espectador está particularmente ligado, mais do que como uma estrutura externa de objetos (definidos) que subsistem, completamente independentes de nós.

Um contemporâneo mais novo de Mach, que não deve tê-lo lido e que talvez tenha achado seu ponto de vista desagradável, o romancista Maurice Barrès, escreveu: "Eu não existia mais, eu era simplesmente a soma de tudo que estava vendo". Esse sentimento de que o eu foi totalmente dissolvido pelo mundo ou de que o mundo foi absorvido no eu, como se a fronteira entre o eu e o mundo se apagasse ou se confundisse na sensação, é uma experiência descrita com freqüência na literatura do século XIX. Tem seus aspectos positivos e negativos, de acordo com o lugar que esse sentimento ocupa no campo maior das metas e atividades do indivíduo. Mas é quase contemporâneo à visão filosófica, pois Maine de Birain, por volta de 1800, expressou o mesmo sentimento da existência como uma inversão da experiência dos sentidos. Nos fins do século XIX, os escritores tendiam a falar tanto de suas sensações quanto de suas impressões; a sensação está mais próxima da fonte, o primeiro estágio do conhecimento, portanto é mais autêntica e verídica do que a impressão, que já está sujeita às influências múltiplas do pensamento e da experiência passada. Além do mais, a sensação tem o aval da ciência; ao estudar o organismo, o fisiologista considera as sensações como experiências primordiais definitivas, o constituinte último da consciência no processo vigilante e incessante de interação com o ambiente.

Antes, Delacroix tinha acreditado que, se a mente se constrói com base nas sensações e alcança as formas superiores do conhecimento, a impressão em si é o ponto de partida da personalidade criativa. "Artistas e poetas", escreveu ele, "são homens em quem uma estranha mobilidade de impressões é ao mesmo tempo a fonte de seu talento e de suas dores e insatisfações mais cruéis" ("*les plus cruels déplaisirs*"). Para ele, assim como para o artista romântico em geral, impressão significava impressionabilidade. O verdadeiro artista é o que responde intensa e constantemente às qualidades na aparência das coisas, enquanto o homem comum ou medíocre se contenta em reconhecer as coisas por meio das qualidades codificadas e familiares como signos, e simplesmente aplica nomes aos objetos. Não existe nenhuma novidade, nenhum estímulo freqüente de sensibilidade em sua experiência do mundo; ele não se detém para saborear as sensações, demorar-se nelas e distinguir suas modalidades mais delicadas. A concepção do artista, portanto, cuja raiz da prática criativa é uma sensibilidade inata às cores, luzes e sons, substitui a noção de que o artista é fundamentalmente um homem dotado do poder da imaginação e habilidade manual. Aparecem, cada vez mais, na literatura da arte, afirmações de que a obra do artista é o resultado de "impressões" fortes e que, por ser baseada na impressão ou na sensação, é boa. O primeiro-ministro da Inglaterra, o acadêmico Sir Joshua Reynolds, comparou a obra de seu rival recém-falecido, Thomas Gainsborough, aos esforços polidos de Pompeo Battoni e Anton Raphael Mengs: "Atraiu mais meu interesse e me cativou com as impressões poderosas da natureza, o que Gainsborough expôs".[24] Mas essa visão das raízes da obra de arte não tem, para os escritores do começo do século XIX, o mesmo peso que terá mais tarde.

24. *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, com uma biografia do autor escrita por Henry William Beechey, Londres, 1825, v. II, "Discourse n. XIV", p. 81.

Ao longo do tempo, a impressão como fundamento eficaz da arte cedeu o lugar à sensação como termo elementar, o conceito fisiológico substituindo o psicológico com o interesse em diferenças sutis e seu controle e medida. Cézanne, que participara do impressionismo e aprendera com Pissarro, falou de sua "*petite sensation*", como antes alguém falara de impressões; mais especificamente, ela é a aparência delicada, ilusória, quer de cor ou de forma, surgindo da fixação momentânea, intermitente, do olho no objeto ou mesmo em uma paisagem extensa, como se fosse a sensação de sua luminosidade difundida. A pintura construída com tais sensações deixou de ser um equivalente da impressão, e tornou-se algo mais deliberado e construído. Comum a Cézanne e Monet é a sensação como experiência conscientemente perseguida e cultivada. Cézanne escreveu a Zola em 1878: "Quando o encontrar pessoalmente, vou lhe perguntar se a sua opinião sobre a pintura como meio de expressar uma sensação não é a mesma que a minha". Mais de vinte anos depois (1899), em uma carta a outro velho amigo, Henri Gasquet, recordando os dias de juventude, disse: "Ainda vibravam em nós as sensações despertadas nesse bom sol da Provença, nossas velhas recordações do tempo de juventude, desses horizontes, dessas paisagens, dessas linhas magníficas, que deixam impressões tão profundas [...]"[25].

Entre os artistas das gerações anteriores ao impressionismo, o interesse pelas impressões como o estágio embrionário na revelação da sensibilidade do pintor ainda estava subordinado à idéia de um processo criativo superior que opera sobre velhas percepções, examinando minuciosamente as impressões e combinando-as e moldando-as em uma nova forma na obra de arte completa.

Charles Baudelaire, que achava, como os românticos, que nos tornamos poetas pelas impressões da infância — "*le cerveau féconde d'enfance*" [o cérebro fecundo da infância],[26] como escreveu em seu ensaio sobre Poe —, não se mostrou, entretanto, inteiramente receptivo à nova tendência da arte; ele acreditava que aquilo que os pintores avançados consideravam como as impressões do pintor tinha primeiro de ser reelaborado e completado por uma memória e imaginação controladoras. Quando em 1859 ele viu os pastéis do professor de Monet, Eugène-Louis Boudin, cada um representando um estudo/percepção de nuvens e atmosfera em um determinado instante do dia, Baudelaire elogiou a beleza dos esboços, mas também insistiu em que eram somente a matéria-prima que ainda tinha de ser trabalhada. O próprio Boudin, escreveu ele, "sabe bem que tudo isso ainda se tornará um quadro por meio da impressão poética recordada ao bel-prazer".[27] Para Baudelaire está claro: "impressão" significava o impacto emocional *original* de uma cena ou experiência que colore a recordação de um objeto e é um estímulo para a imaginação, não a sensação "retiniana" imediata, a sensação *vécue* [vivida].

Também essa era a opinião do contemporâneo de Baudelaire, o pintor, escritor e crítico Eugène Fromentin. Em seu romance *Dominique* (1863), ao distinguir o herói dos camponeses à sua volta, escreveu que "ele era um artista por natureza, por uma aptidão singular de se deixar penetrar pelas impressões";[28] mas falou dessa característica como uma fatalidade que impossibilitava a Dominique a vida prática e a desenvoltura nas relações sociais. Estender-se sobre as impressões de alguém exerce um efeito inibidor sobre a ação e a compreensão,

25. "Quand je te parlerai de vive voix, je te demanderai si ton opinion n'est pas, sur la peinture, comme moyen d'expression de sensation, la même que la mienne", e "en nous n'est pas endormie la vibration des sensations répercutées de ce bon soleil de Provence nos vieux souvenirs de jeunesse de ces horizons, de ces paysages, de ces lignes inouïes, qui laissent en nous tant d'impressions profondes [...]". Paul Cézanne, *Correspondance*, comentado e organizado por John Rewald, Paris, 1937, pp. 153-4 e p. 239 [*Correspondência*, São Paulo, Martins Fontes, 1992]. Henri Gasquet foi o pai do poeta Joachim, que escreveu um livro importante sobre Cézanne.

26. Charles Baudelaire, "Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages", em *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, v. II, p. 258.

27. "Il sait bien qu'il faut que tout cela devienne tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté [...]" em "VII. Le Paysage" do *Salon de 1859*, ibid., p. 665.

28. "[...] quelque chose se dégageait déjà de ma vie extérieure et qu'il se formait en moi je ne sais quelle mémoire spéciale assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions. [...] au fond j'étais seul, seul de ma race, seul de mon rang [...]." Eugène Fromentin, *Dominique*, em *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1984, p. 400.

já que ambas demandam que as impressões sejam elaboradas em pensamentos coerentes, associados logicamente. O mesmo Fromentin tinha escrito em 1844, quando ainda um jovem pintor: "Levo uma vida interior ativa. Absorvo consideravelmente pelos olhos".[29] A idéia de um artista não somente como um homem de imaginação privilegiada, superior, mas também um gênio visual ou auditivo, antecipa a explicação de psicólogos que, estudando a personalidade, classificaram os indivíduos como visuais, auditivos e motores, ou conforme outras disposições orgânicas especializadas. (Já em 1800, entretanto, o médico e filósofo Georges Cabanis, da escola dos *idéologues*, pensou em explicar as diferenças individuais pelas diferenças no meio e no modo de experimentar as sensações.)[30] Independente da tradição dos filósofos que diz respeito ao processo do conhecimento, a teoria artística e a psicologia ingênua da arte no segundo terço do século — período dos românticos, dos realistas e o começo do impressionismo — atribuem ao pintor uma natureza particularmente impressionável e o dom inato da percepção visual apurada; seu caráter e destino como artista são firmados por essa sensibilidade inicial.

Se uma resposta estética forte e imediata às sensações e impressões é o primeiro requisito na formação de um artista, conclui-se que o pintor maduro terá uma atitude em relação à experiência visual diária muito diferente da atitude do pintor clássico ou romântico, que geralmente trabalha com a imaginação para representar cenas sugeridas pela literatura. A crença de que a fonte de poder

29. "J'ai une vie intérieure assez active. J'absorbe surtout énormement par les yeux." *Correspondance d'Eugène Fromentin*, organizado e comentado por Barbara Wright, v. 1: *1839-1858*, 1995, p. 308.

30. Ver o seu *Traité du physique et du moral de l'homme* (1798-99), reed. como *Rapports du physique et du moral de l'homme*, em 1802.

7 EUGÈNE BOUDIN, *Chegada da tempestade*, 1864, óleo sobre madeira, 36,6 x 57,9 cm, The Art Institute of Chicago.

criativo reside na impressão como uma virtude intrínseca o dispõe, então, ao cultivo de suas impressões.

Camille Corot, que foi formado por professores da escola clássica comprometida com princípios rígidos de desenho e composição, deixou anotações instrutivas sobre a impressão. Ao se dedicar a paisagens, com suas formas relativamente imprecisas e fundidas, afastou-se da escola conservadora. No seu tempo, foi admirado por suas composições com formas estáveis, nitidamente equilibradas, e como poeta dos humores delicados, expressos pelas relações sutis dos tons. Suas anotações e conversas publicadas por amigos demonstram que, para ele, a fidelidade às impressões é um imperativo prático na arte. Corot advertiu: "Submetamo-nos à nossa primeira impressão. Se realmente nos comovermos, a sinceridade da nossa emoção será transmitida a outros".[31]

Percebe-se como esse conceito de impressão estava profundamente enraizado na pintura de paisagem da primeira metade do século XIX no uso freqüente do termo pelo crítico de arte e escritor inglês John Ruskin. Ele chegou a essa visão mediante o estudo da obra do pintor paisagista inglês Joseph Mallord William Turner e da tradição empírica nativa na filosofia, independentemente da arte e pensamento francês. No quinto volume de seu *Modern Painters* [*Pintores modernos*] (1856), comparando a pintura da impressão ao "retrato da realidade com um espírito fiel, modificado por um sentimento de beleza", escreveu:

> Se um pintor tem poder inventivo, tratará seu tema de uma maneira totalmente diferente: não oferecendo os fatos reais, mas a impressão que causam em sua mente.
> Primeiro, ele recebe a verdadeira impressão do lugar em si, cuida para conservá-la como o seu principal bem; [...] a distinção entre sua mente e a dos outros consiste em receber instantaneamente tais sensações com intensidade, e ser incapaz de abrir mão delas; e, então, afasta-se o máximo possível para reproduzir essa impressão na mente do espectador de seu quadro.

Antes, Ruskin tinha falado do caráter "sagrado da verdade da impressão". Se o artista tentasse "compor algo mais bonito do que o que via, e mais vigorosamente do que sentia, estava tudo acabado para ele. Cada tentativa de composição será totalmente abortiva".[32]

O pintor Boudin, discípulo de Corot e uma influência primordial sobre seu jovem aluno Monet, escreveu que era essencial reter "a primeira impressão ao fazer o quadro. [...] Tudo que é pintado diretamente tem sempre uma força, um poder, uma vivacidade de execução que não podem ser recriados no ateliê" [FIG. 7]. Comprometidos com esse princípio, os pintores trabalhariam em contato direto com a natureza; construir os quadros com base em estudos repetidos do modelo ou em esboços da paisagem e desenhos preliminares da composição não os satisfaria mais. Artistas sinceros devem confrontar seus objetos, armados com um método de visão e representação que preserve o frescor e todo o impacto experimentado nesse encontro. A confiança nesse princípio podia ser um desafio torturante para jovens pintores, que freqüentemente eram desencorajados pelas dificuldades e decepções. As lutas de Renoir com esses problemas pic-

31. "[...] soumettons-nous à l'impression première. Si nous avons été réelement touchés, la sincérité de notre émotion passera chez les autres." Etienne Moreau-Nelaton, *Histoire de Corot et ses oeuvres*, Paris, 1905, p. 172, e idem, *Corot raconté par lui-même*, v. 1, Paris, 1925, pp. 105-6.

32. "If a painter has inventive power he is to treat his subject in a totally different way: giving not the actual facts of it, but the impression it made on his mind.
"First, he receives a true impression from the place itself, and takes care to keep hold of that as his chief good; [...] the distinction of his mind from that of the others consists in his instantly receiving such sensations strongly, and being unable to lose them; and then he sets himself as far as possible to reproduce that impression on the mind of the spectator of his picture." John Ruskin, *Modern Painters*, Nova York, 1929, v. 4, pt. v, cap. 2, seções 8, 9, 12, pp. 22, 23, 25-6.

tóricos foram citadas como a causa do seu abandono do método impressionista na década de 1880.

Degas, que, depois de um longo tempo de disciplina e prática do método tradicional, chegou ao programa realista de pintar o que via diretamente, desaconselhava enfaticamente a prática da pintura baseada na observação do objeto; mas esforçou-se por outros meios para realizar o aspecto do momentaneamente visto em quadros que compunha e finalizava no ateliê. Diz-se que chegou a pintar retratos na ausência do modelo. Pelo menos, em uma nota num caderno de esboços, ele recomenda essa prática a si mesmo: "Para um retrato, colocar o modelo vivo no piso térreo e, então, trabalhar no andar de cima para se acostumar a reter as formas e expressões na memória e nunca pintar ou desenhar diretamente",[33] isto é, diretamente do modelo. Mas o modelo vivo era objeto de um escrutínio demorado, uma pesquisa minuciosa de sua aparência, suas formas e tons, seu humor e comportamento característicos, que o artista se esforçava, como Jean-Auguste Dominique Ingres, para preservar na pintura feita de memória. A luta de Degas para realizar sua "impressão" de uma figura ou de uma cena, suas correções incessantes dos contornos, derivava dessa autoridade da percepção direta. Não havia fórmulas para guiá-lo, somente os traços vívidos da impressão.

A demanda de fidelidade ao sentimento que os pintores antigos tinham identificado com a impressão não os levou a um programa sólido e à pintura direta da natureza. Isso teve de esperar um novo conteúdo, um tema que pedisse uma participação mais direta. Vivendo no meio de camponeses em Barbizon, Jean-François Millet escreveu em uma carta de 1850: "Se eu pudesse fazer o que quero [...] não pintaria nada que não fosse resultado de uma impressão diretamente recebida da natureza, quer em paisagens quer em figuras",[34] Eugène Delacroix, que disse "Considero a impressão transmitida pela natureza ao artista a coisa mais importante a ser traduzida", pintou pouco de observação da natureza, embora desenhasse constantemente modelos vivos, preparando grandes quadros históricos e mitológicos. Ao mesmo tempo, recomendava o desenho de memória e imaginação como um meio de se libertar das imperfeições do modelo individual. Em seu trabalho acabado, buscava as qualidades da execução rápida, impulsiva, estimulada e dirigida pela força de suas impressões imaginativas dos temas, que eram freqüentemente extraídos de grandes obras literárias de Dante, Shakespeare e Byron. No processo complexo de transpor a experiência da palavra escrita e as imagens que suscitara para um quadro igualmente estimulante, o entusiasmo do pintor com o tema imaginado, intensificado pela leitura apaixonada de um texto dramático ou lírico de um poeta, era a contraparte romântica da emoção que os pintores paisagistas posteriores experimentaram em seus primeiros confrontos com a cena.

33. "Pour faire un portrait faire poser au rez-de-chaussée et faire travailler au premier pour habituer à retenir les formes et les expressions et ne jamais dessiner ni peindre immédiatement." P.-A. Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946, v. 1, p. 100.

34. "Si je pouvais faire ce que je voudrais [...] je ne ferai rien qui ne fût le résultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages, soit en figures." Alfred Sensier, *La Vie et l'oeuvre de J.-F. Millet*, Paris, 1881, p. 130.

CAPÍTULO 2 A ESTÉTICA E O MÉTODO DO IMPRESSIONISMO

Caracterizar o estilo de um grupo ou período, mesmo que vagamente, pelos elementos e relações distintivos formais nada diz sobre o valor das obras particulares nesse estilo. Esta discussão da estética e do método do impressionismo pretende descrever alguns aspectos e características essenciais que não esgotam o caráter da arte nem determinam satisfatoriamente o julgamento das obras individuais. Este capítulo expõe um relato das práticas e características impressionistas habituais, válidas não somente para as obras mais apreciadas e inovadoras dos mestres originais, como também para os resultados com menos êxito, para seus fracassos, cópias e imitações.

No uso dessas formas comuns, há uma diferença importante entre a arte dos líderes — Manet, Degas, Renoir [FIG. 8], Monet, Sisley, Pissarro — e a de seus seguidores mais destacados. É a diferença entre o inventor e a mente menos original que aplica a invenção. Os artistas que conceberam o que se tornou, com o tempo, um modelo para outros, um novo estilo ou norma, estavam mais propensos a expor, ao longo do processo, essa paixão por seu desenvolvimento e perfeição que geralmente acompanha a alta qualidade artística. Os arquitetos que originaram as formas góticas estavam conscientes dos problemas e possibilidades não previstos por outros, e tal consciência foi, ela própria, um estímulo e um momento fértil. O fato de uma série particular de tons, um modo de dissolver as cores e a pincelada da arte impressionista terem se tornado um clichê na arte do fim do século XIX e no século XX — assim como os estratagemas inovadores da abstração contemporânea podem ser praticados hoje nas escolas — não desmerece as idéias férteis dos primeiros impressionistas, que emergiram e foram elaboradas em pinturas de alta qualidade e evidente poder artístico.

No começo, a estética do impressionismo compreende uma nova atitude, uma nova maneira de ver. Essa nova perspectiva estava subentendida no nome, naquilo que era chamado de "impressão", a que os artistas, às vezes, se referiam como "sensação". Essa atitude na percepção está presente tanto na experiência comum quanto na arte, ainda que não com a mesma intensidade ou o mesmo efeito prático. No mundo de imagens dos impressionistas — em sua maneira de retratar o ambiente, seja cidade ou campo, as ocasiões de espetáculos, peças, apresentações, recreação e diversão —, os temas são gerados pelos momentos estéticos da vida diária. Até mesmo as pessoas que não eram artistas e que repudiavam a pintura impressionista como artificial e bizarra gostavam dos locais e

8 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Claude Monet lendo*, 1872, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Musée Marmottan, Paris.

ocasiões representados por esses pintores e os freqüentavam justamente por isso. Esse desfrute comum da natureza, do esporte e do espetáculo foi o resultado de uma cidade projetada com vistas ao efeito estético e recreativo, produzindo milhares de equipamentos que tornaram Paris — e seus subúrbios — a capital do prazer em meados do século XIX.

Avaliando o modo de percepção chamado "impressão", termo que resume uma maneira de pensar e sentir, assim como de perceber, os novos artistas diferiram dos psicólogos e filósofos ao isolar e explorar a impressão como uma experiência valorizada, e não somente um estágio entre outros no processo de conhecimento, ou meramente um item em experimentos de laboratório sobre a relação entre estímulos e percepções. Os pintores destacaram a impressão como um solo fértil da arte que opunham ao pensamento e observação analíticos, à fantasia e à memória como fontes tradicionais da arte. Essas fontes eram vistas como abstrações associadas muitas vezes a coerções deformadoras e ilusões na vida pessoal e

social, ao passo que a impressão, com as sensações componentes, era vista como uma experiência primitiva básica, uma ocasião em que somos mais sinceros, sensíveis e capazes de apreender totalidades como valores estéticos. As ocasiões de impressão e sensação se tornaram para a arte, e também para o pensamento moral e social, as experiências tidas como mais progressistas e emancipadoras na sociedade e nas relações pessoais, particularmente durante o último terço do século XIX, quando, para muitos da classe média instruída, o pensamento e a atividade política tinham perdido grande parte de sua urgência e paixão. Com a expansão econômica e a prosperidade, atingiu-se um equilíbrio, para um maior número de pessoas, na relação dos indivíduos com o seu meio social, mediante as novas oportunidades de descontração, prazer e liberdade de movimento. Tal visão das atitudes e elementos motivadores da experiência persistiu até hoje e ainda figura nas reflexões dos psicólogos, moralistas e pensadores sociais sobre a importância do instintivo, da reação livre e espontânea, do intuitivo e sentido, em nosso pensamento e comportamento.

Na época dos impressionistas, quando essa visão estava muito difundida, nem todos os artistas que acreditavam nos valores mais amplos da impressão tentaram, na prática, usá-la como fundamento. Muitos consideravam essas noções como fórmulas intelectuais, sem explorá-las em sua arte. Os impressionistas se distinguiram na tentativa de criar arte com esse fundamento. Conseqüentemente, inventaram novos meios e introduziram na pintura um domínio de temas e qualidades que, por intermédio da particularidade da substância artística, tornaram possível transpor para a tela o conteúdo desse momento da impressão, que de outra maneira escaparia. O valor das pinturas impressionistas não está simplesmente no fato de que uma idéia recebeu uma concretização material, como supõem os filósofos quando falam de arte como a comunicação sensorial de instituições privadas ou idéias abstratas. Apesar de a nova prática requerer o suporte de princípios gerais, o sentido destes emergia durante o trabalho. Na pintura enquanto objeto concreto, individual, os impressionistas puderam descobrir e compreender essas novas qualidades artísticas e criar um novo modo de aparência.

A noção do lugar primordial da impressão é uma contradição para os psicólogos, que acham que os impressionistas compreenderam mal a natureza da percepção. Para os cientistas, a percepção é um processo biológico por meio do qual encontramos nosso caminho no mundo e aprendemos a lidar com os objetos, assim como a comandar nossos próprios corpos. Para os cientistas e para os filósofos, a partir do século XVIII, as sensações visuais foram entendidas como efeitos fisiológicos, com componentes que estão abaixo do limiar da consciência comum.[1] Segundo esse ponto de vista, experimentamos objetos, e não sensações. Às vezes isolada na experiência, a sensação é um procedimento sofisticado, que se baseia no conhecimento e na reflexão.

No entanto, há um amplo setor da experiência cotidiana no qual respondemos ingênua e atentamente, como o pintor, às diferenças sutis na sensação, diferenças que afetam nosso bem-estar e nossa ação. Reagimos, por exemplo, com prazer, e às vezes com desânimo, ao aspecto do ambiente que chamamos de clima. Os nossos sentimentos em relação a seu brilho, calor, ventilação ou umidade relativos —

1. Por exemplo, o fundador da "escola do senso comum" escocesa, Thomas Reid. O "senso comum" consistia no conhecimento evidente, incorporado na maneira como compreendemos os objetos do mundo externo, objetos que podemos conhecer em seu sentido verdadeiro, e não como cópias de idéias.

qualidades que não denominamos propriedades dos objetos distintos e que não podemos isolar quando especificamos as qualidades dos objetos em um campo definido ou contra um fundo — refletem o clima como uma totalidade extensiva, ilimitada, determinando nosso humor e induzindo a consciência da nossa dependência de pequenas mudanças no meio como um todo. Para essas variações vitalmente importantes na qualidade, temos somente algumas palavras imprecisas.

Uma série rica de reações ocorre não somente em nossas relações com o ambiente como fonte de sentimento — fonte infinitamente complexa e que usa mais de um sentido —, mas também em nossas respostas a pequenos objetos isolados, tais como nosso julgamento estético do vestuário ou a reação a rostos em que uma ligeira mudança na tez nos faz perceber uma alteração no humor, até mesmo um distúrbio no estado da pessoa. Diferenças na palidez e rubor, nos sinais de saúde ou desconforto, por exemplo, não são entendidas como propriedades constantes de um objeto, mas como mutações mínimas causadas por experiências passageiras, o que requer um discernimento atento às gradações sutis da sensação. Os impressionistas construíram resolutamente, não tanto com base no conhecimento das propriedades mais estáveis dos objetos, que podem ser claramente isoladas, quanto nas características inapreensíveis que compõem a "fisionomia" do meio à nossa volta, às quais reagimos com sentimento, como reagimos aos objetos mais distintos e apreciados.

A percepção, portanto, não é somente uma relação passiva, óptica; ela também molda nosso comportamento, nosso humor, até mesmo nossa ação, quer por um instante, quer por um período maior. Muito tempo atrás os pintores tinham consciência de que se pode praticar uma maneira de ver na qual se presta pouca atenção às coisas, tratando suas qualidades como se fossem entidades distintas. Os psicólogos disseram que essa é uma atitude especial do laboratório ou ateliê, inadequada à vida diária. Alguns chegam a considerá-la extremamente artificial, uma base arriscada para conclusões sobre o comportamento humano natural ou o processo psíquico.

No entanto, percebemos, nas obras dos impressionistas, que suas pinturas tratam de um mundo comum; eles figuravam o tipo de objeto a que, com freqüência, reagiam espontaneamente e com prazer, e a que nós, um século depois, respondemos de modo semelhante, sejamos artistas ou não, quer no laboratório ou em casa. Os pintores impressionistas, entretanto, foram capazes de tornar essa experiência o fundamento de uma nova arte, planejando uma técnica para sua representação controlada, um método de combinação e ordenação dos tons ajustados a esse campo de sensação. Portanto, se a sensação, tal como é revelada pelos quadros impressionistas, é realmente uma percepção no sentido de se referir a uma fonte definida, concreta, no campo palpável da tela, devemos nos perguntar que recursos artísticos foram inventados para essas percepções serem estabilizadas e organizadas em um sistema de qualidades graduadas, em relação ao qual os pintores poderiam tornar sua prática artística coerente.

Como os impressionistas foram capazes de distinguir e medir os meios recém-inventados em termos de qualidade? Como foram capazes de, em comum acordo, usá-los como componentes, como os tons em música, e prever sua intera-

ção, seu comportamento? Essa importante disciplina intelectual e visual foi alcançada não por meio da leitura de livros científicos, mas pelo estudo prático e pela reflexão; ela exigiu, além da imaginação inventiva, um esforço minucioso e investigador para refinar o processo e testar os recursos em obras sucessivas. Os imitadores do impressionismo herdaram os resultados e puderam praticar a arte sem ter de passar pela descoberta e experimentação, perdendo, no processo, o poder bruto da revelação.

Apesar de não serem propensos à teorização, os impressionistas e seus antecessores deixaram observações instrutivas sobre seu procedimento e pensamento. Conta-se que, alguns anos antes deles, quando perguntaram qual objeto havia pintado num canto de seu quadro realista, Gustave Courbet, um contemporâneo mais velho, respondeu que não sabia — pintava somente o que via.[2] Essa resposta é considerada suspeita pelos filósofos e psicólogos, que presumem que não se pode representar um objeto a menos que se saiba o que é. Talvez seja mais correto dizer que se pode desenhar nitidamente um objeto que está diante de nós sem reconhecê-lo, se sabemos desenhar objetos em geral — isto é, como reproduzir formas e cores pela coordenação disciplinada da mão e do olho. De modo semelhante, pode-se descrever algo não familiar com palavras, se tivermos uma linguagem para formas e cores específicas e suas relações no espaço; até mesmo gestos podem simular uma forma.

Representar um objeto estranho de modo que os outros o reconheçam requer experiência na combinação de cores e contornos, isolando a sua forma, ressaltando o volume do objeto por meio da luz e da sombra, turvando as bordas onde estas recuam, e fazendo com que as partes pareçam distantes ou próximas. Para tudo isso, não é preciso nomear, isto é, classificar aquilo que se está desenhando. Pode-se, dessa maneira, representar com razoável exatidão alguns objetos muito complexos e não familiares. Os astrônomos que observavam com atenção e registravam com palavras e diagramas os pontos e cores sobre a superfície de um planeta, antes de poder interpretá-los, tinham a mesma atitude dos pintores impressionistas. Interpretações conjeturais dos pontos coloridos em Marte como canais ou estruturas naturais, ou como cores subjetivas que induzem contrastes, se baseiam na suposta confiabilidade do registro das sensações não-interpretadas. Embora a aparência seja muitas vezes representada de maneira mais completa e correta quando os objetos são conhecidos, representar de modo conjetural as cores marcianas percebidas, exatamente como uma faixa de vegetação, um canal ou uma rocha, já que sabemos como tais coisas aparentam na Terra, seria falsificar a aparência.

Habitualmente, vemos um verde extenso em uma paisagem como relva, um azul no alto como o céu, um vermelho abaixo como um telhado, um ponto amarelo como uma flor. As cores podem desencadear o nosso reconhecimento desses objetos, mas não como as palavras específicas para cores e objetos. No sentido lingüístico, estas são signos arbitrários culturalmente herdados, que variam com a linguagem do grupo social. Dizemos que as cores são signos naturais como aspectos ou efeitos dos objetos; as sensações de cor são de tal modo associadas a coisas particulares e a sua posição no espaço em relação ao observador que, ao experimentarmos a cor em uma paisagem, reconhecemos o objeto ou classe de

2. "Lembro-me de um dia, em frente ao declive, de onde se eleva a encosta de Marcil, ele apontar um objeto distante e me dizer: 'Veja aquele objeto que acabei de pintar. Não sei o que é'. Era uma forma cinza que, a distância, não consegui identificar, mas, ao voltar os olhos para a tela, vi que era uma pilha de feixes de lenha. 'Eu não preciso saber', disse ele, 'reproduzo o que vejo sem compreender o que é'. Então (afastando-se da tela), acrescentou: 'Sim, é verdade, são feixes de lenha!'" Memórias não publicadas de Francis Wey, em Pierre Courthion (org.), *Courbet raconté par lui-même et ses amis*, Genebra, 1948, v. 2, pp. 190-1.

objetos como componentes do lugar. Os pintores impressionistas, também, conheciam essas cores como signos, talvez mais precisamente do que nós, já que, sem refletir, distinguiam diferenças sutis como indicadores de forma, distância e posição. Mas, no momento de pintar, deixavam em suspensão esse conhecimento e as consideravam apenas como cores, exatamente como um lingüista (e, às vezes, um poeta) estuda os sons das palavras e atenta para seus elementos componentes sem considerar o objeto que a palavra designa — os mesmos sons podem ser partilhados por palavras com significados sem relação entre si. Ao abstrair as cores de sua função como signos, os pintores impressionistas não ignoravam toda a significação. Sua experiência e reconhecimento dos objetos no espaço, seu conhecimento das diferenças características entre o perto e o longe e entre o objeto e seu fundo ou meio estavam latentes na composição dos quadros, e eram de fato necessários para a construção ordenada do conjunto.

A longa prática e o hábito dos pintores de examinar as coisas no espaço não podem ser suspensos completamente (mesmo os poetas e lingüistas que isolam elementos da fala como sons puros têm, às vezes, de conhecer a palavra como um signo e distingui-la das outras definindo apropriadamente esses componentes sem sentido). Mas, como artistas, eles descobriram nessas cores, que tinham sido despojadas do conteúdo do signo (enquanto eles pintavam), outra ordem de significado: seus papéis variados em um sistema correspondente de tons de pigmentos e seu lugar no quadro como um todo ordenado. O amarelo que selecionavam na paisagem e transpunham para um lugar na tela pintada era mais claro ou opaco que o amarelo em outra parte qualquer, ou era um tom contrastado com o lilás vizinho.

Nas discriminações e escolhas dos pintores havia significado, intenção pictórica e conveniência. Não estava em questão a função habitual da cor como signo, mas sim sua posição em uma escala de qualidades, muitas vezes em várias escalas coordenadas. Esse significado não era arbitrário ou codificado, como o significado de uma palavra, mas era uma relação que tinha sido descoberta intuitivamente pelos artistas mediante o estudo do seu meio; sua cor nos convence, sem reflexão ou memória, como tendo sido escolhida corretamente por seu efeito no conjunto. Como um tom em música que contribui para uma melodia ou harmonia distinta em virtude de sua qualidade perceptível no contexto, a cor tem um caráter que é afetado pelos tons vizinhos.

Falar das cores impressionistas como "sensações não-interpretadas" ou se referir a essas sensações impressionistas como sendo transmitidas pelas "cores não-interpretadas" é o mesmo que indicar, primeiro, que as cores foram retiradas do complexo de percepções no qual as cores são, de fato, signos; mas elas foram isoladas ou abstraídas sem levar muito em consideração sua função como signos. Ao desprezar os signos mais constantes das cores do objeto, os pintores descobriram um novo conjunto de signos para aspectos do mundo que não tinham sido observados atentamente antes: as diversas modalidades de luz e atmosfera. O novo modo de tratar a cor foi um motivo do desconforto do público perante as pinturas impressionistas. No entanto, para os próprios impressionistas, sua cor era realmente mais exata na representação do que a luz aceita dos pintores tradicionais. Por exemplo, as sombras eram coloridas, e a cor é um signo da luz do sol

mesmo na sombra; antes, as sombras escuras, marrons e pretas, eram signos de volume e da posição de um objeto em relação à luz, à atmosfera e à distância.

Em seu estudo e busca da cor, os impressionistas procuraram os tipos de qualidades normalmente não observados. Estavam extremamente atentos às sensações não-interpretadas, às qualidades de cores e luz referentes a um ponto ou região no espaço, mas que não distinguiam entre um ramo de árvore, uma pedra ou um ser vivo. As sensações eram não-interpretadas no sentido de que, embora não fossem identificadas com um objeto específico ou uma parte distinta do objeto — em suma, elas não eram tomadas como signos —, ainda assim eram entendidas como algo que caracterizava algum tipo de objeto. Pertenciam também à luz e ao observador como um "olho" sensível, perscrutador. Ao ver uma mancha de cor na tela, é possível dizer que é um amarelo nitidamente entre dois outros tons, que seu valor está entre ou próximo de tons em diferentes partes da obra, que estabelece um determinado intervalo ou produz um efeito de intensidade, harmonia, assimilação ou contraste nesse ponto, e que possui certas propriedades expressivas. O hábito de lidar com as cores dessa maneira, como sensações não-interpretadas, foi um dos procedimentos básicos dos pintores impressionistas. Posteriormente tornou-se também essencial para o desenvolvimento da pintura abstrata, embora não de uma maneira tão óbvia, já que tantos profissionais distinguidos não estavam representando objetos.

Monet certa vez explicou a um repórter americano como ele olhava uma cena que estava pintando: "Simplesmente penso: aqui está um pequeno quadrado de azul, aqui uma figura oblonga rosa, aqui uma risca amarela; agora pinte, exatamente como lhe parecem, a cor e a forma exatas, até que lhe forneçam sua própria impressão ingênua da cena".[3] Monet associava essa maneira de olhar as coisas em termos de sensações distintas não-interpretadas a recursos para construir o efeito da cena inteira, reproduzir o que os psicólogos chamam de "estímulo proximal". Mas, ao falar assim, Monet vai além de Courbet. Ele não estava simplesmente explicando um efeito incidental ou parcial em um quadro que representava um grande número de objetos indistintos reconhecíveis; estava criando um novo método que constituía uma tentativa global de capturar as qualidades difusas de luz e atmosfera em um determinado momento e lugar.

John Ruskin, um grande defensor de Turner, escrevera: "Até você perder totalmente o medo de sua fidelidade à aparência das coisas, quanto menos souber de sua realidade, melhor, e é precisamente nessa simplicidade ingênua e passiva que a arte se torna não somente grande em si mesma, como também mais útil à ciência". Mas Ruskin não aprovou as pinturas impressionistas quando as viu; não sabia dizer o que estava pintado, e alertou seus leitores contra a aceitação de suas próprias sensações sem saber em detalhes que objetos estavam vendo. Provavelmente também achou os temas — pinturas do ambiente de Paris — repugnantes do seu ponto de vista moral.

Os impressionistas estavam convencidos de que a cor não-interpretada referia-se a uma sensação e não a um objeto. Era, portanto, um elemento definitivo tanto da arte quanto da experiência da natureza. Sua busca da cor não-interpretada era dirigida, então, ao desenvolvimento de um novo método fértil, embora

3. William Seitz, *Monet*, Nova York, 1960, p. 28.

não um método controlado por regras estritas. Buscavam-na segundo sua sensibilidade, observações, experiência e metas; e, durante o trabalho, muitas vezes variavam o procedimento. Se estavam interessados em um objeto cuja forma os atraía, modificavam ou adaptavam o tratamento de acordo com as exigências de seu sentimento pelo objeto, como, por exemplo, ao pintar um retrato.

Aqui, a relação descrita não é tão simples quanto parece. Ela variava de acordo com cada artista individualmente, suas experiências passadas, seus temperamentos, suas situações no momento de olhar a cena e a energia com que concebiam e perseguiam a tarefa que tinham em mãos. Entre os impressionistas, a cor não-interpretada se apresentava com uma gama extensa de propriedades e aplicações.

A essa unidade da experiência visual corresponde um elemento material da pintura: a pincelada palpável ou mancha de tinta nítida. É um aspecto fundamental da pintura impressionista, como pode ser visto até mesmo em uma fotografia em preto-e-branco. Cem anos antes, comentadores observaram, como característico de seus estilos, que Gainsborough pintava com manchas e Jean-Baptiste Chardin, em pequenos pontos. O exame de suas obras, hoje, pode realmente apresentar algumas manchas e pontos, mas cada pintura como um todo não foi concebida dessa maneira. Essas pequenas unidades foram submersas em formas-objetos maiores e mais distintos. Para um impressionista, a pincelada de cor foi um elemento mais decisivo, básico, determinante de muitas qualidades e relações da obra.

A pincelada de Chardin não era tão perfeitamente distinta e, com freqüência, era mesclada a pinceladas superpostas e esbatidas, entrecruzadas e sem direção enquanto conjunto, como se tivessem sido empilhadas naquele ponto para produzir uma mancha densa de colorido forte. Na pintura de rochas e vegetação mista e informe, essa técnica fica muito mais evidente. Com o tempo, Chardin também manifestou uma tendência gradativa a reduzir todas as pinceladas a um único tipo, com cada objeto emergindo como se suspenso em um veículo puro com uma tecedura característica, como uma tapeçaria.

Cézanne, no fim da década de 1870, usou o método de Chardin ao pintar objetos inteiramente modelados, talvez como um meio de ter controle e de obter uma unidade mais compacta. Um resultado dessas tentativas para criar uma pincelada independente das formas dos objetos e, freqüentemente, submergindo-as — e no modelado de Cézanne as pinceladas são positivamente uniformes — pode ser encontrado na pincelada mais emancipada e universal de Georges Seurat: o minúsculo toque de pigmento sem direção, uma partícula com uma carga de cor.

Na prática mais antiga, a pincelada do artista foi muitas vezes valorizada como uma marca pessoal e adaptada às formas dos objetos representados. Entretanto, por mais espontânea que fosse ao preencher uma área ou dar forma a um contorno, ela pertencia ao desenho e servia para executar o modelado. Ao elogiar Delacroix por seu raro pincel, o crítico Théophile Thoré escreveu, em 1847, que "seu toque, ou sua maneira de aplicar a cor e conduzir o pincel, é sempre regulado pelas formas sobre as quais é empregado, e ajuda a marcar o relevo. Quando a forma modelada gira, seu pincel gira com ela na mesma direção". Havia, observou Thoré, pintores que ignoravam a estrutura dos objetos em suas pinceladas, que freqüentemente desconsideravam as formas. Esse procedimento era admissí-

vel na representação de uma parede plana, sem relevo; "mas não se acaricia o rosto de uma amante começando pelo queixo".[4]

Reduzindo o modelado e, às vezes, eliminando-o completamente, os impressionistas se libertaram, gradativamente, da pincelada guiada pela forma volumosa do objeto. A solução adotada fora antecipada na pintura anterior com objetos nítidos na paisagem. A representação da luz e da atmosfera impregnando o quadro, afetando igualmente cada parte dele, e a opção por objetos distantes sobre uma tela pequena tendiam a minimizar, até mesmo a eliminar, todo modelado. Esse efeito, complementar à predominância da pincelada breve, descontínua, reforçava o mosaico ou o aspecto molecular da obra.

Mas a pincelada dos impressionistas estava ligada aos objetos de outras maneiras. Os troncos de árvores, pintados sem relevo, eram formados por pinceladas verticais; as massas da folhagem não modelada, com tons mosqueados, eram construídas com toques para cima e para fora, como se respondendo às direções aparentes da vegetação; o mar era preparado com pinceladas horizontais; arbustos e sebes, com pinceladas verticais; as nuvens eram pintadas com manchas curvas e horizontais que recriavam os principais eixos desses campos informes. Todas essas conformações do pincel com o objeto contribuíam para a vivacidade das obras, seus contrastes e efeitos de movimento.

No começo, quando a pintura impressionista avançava na direção da cor mais livre e luminosa, as áreas eram preenchidas por suas áreas contíguas, ajudando a sugerir objetos virtuais que não parecem ser caracterizados pelas propriedades da pincelada, do mesmo modo como os objetos em uma escala humana, que vemos e com os quais lidamos na vida diária, não são visivelmente padronizados conforme as moléculas e átomos dos quais são constituídos nos modelos construídos pelos cientistas. Os impressionistas formavam um todo no qual luz, atmosfera, movimento, formas e cores eram visivelmente constituídos pela pincelada. Podemos inverter a relação (como é possível quando lidamos com as relações da parte com o todo) e dizer que, nesse tipo de todo, nessa combinação particular de luz, atmosfera, movimento e cor, a unidade tinha de ser a pequena pincelada. Pode-se conceber uma passagem em ambas as direções. Mas, do ponto de vista do historiador, que observa a ordem de desenvolvimento, a concepção da pincelada como unidade última é essencial para a maneira como os diversos aspectos da obra — sua representação dos objetos, sua estética, luz, atmosfera, cor, movimento e composição, arabesco e qualidade decorativa — eram realizados por esses pintores, embora cada artista tenha características individuais óbvias.

A pincelada na pintura impressionista não é sentida somente como propriedade de uma única região ou ponto do quadro; as pinceladas vistas em conjunto fabricam uma teia na superfície — uma película ou crosta de pigmento que aqui, mais do que na arte antecedente, subsiste em uma textura diferente da imagem-objeto. Ao pintar árvores, água e céu, o impressionista produziu dois modos de aparência. Primeiro, há o aspecto da imagem — a cena que é distinguida no espaço fictício da pintura. Mas também fica-se ciente de que a camada de tinta é espessa e composta de pequenas doses de cor, uma substância densa, com mais relevo do que o que se discrimina nas coisas figuradas; e a textura do que é repre-

4. "La touche, ou la manière de poser la couleur et de promener le pinceau, est toujours dans le sens de la forme et contribue à décider le relief. Quand le modèle tourne, la brosse de l'artiste tourne dans le même sens. [...] En peinture, on ne se préoccupe pas assez de cette logique impérieuse de la pratique; la plupart des peintres mettent au hasard leur griffe sur la toile, contrariant, sans y songer, la structure nécessaire de tous les objets et la géometrie naturelle. On peut bâtir un mur avec des coups de truelle par-ci, par-là; mais on ne caresse pas le visage de sa maîtresse, à commencer para le menton." Théophile Thoré, *Salons*, "Salon de 1847", pt. III, "Delacroix", Paris, 1893, v. 1, pp. 455-6.

sentado — água, céu, nuvens e edifícios — é diferente da textura natural. Todas essas coisas ou áreas têm uma certa aparência brumosa, diáfana. Foram modificadas pela atmosfera, ou a luz incidindo sobre elas é tão brilhante que vemos a luz em vez da coisa em si.

Antes do impressionismo, os artistas que desejavam apresentar um efeito vigoroso dos objetos que estavam retratando perceberam a necessidade de uma superfície ou campo liso e brilhante. A tela tornou-se transparente, um plano invisível, como um espelho. Podia-se olhar por ela como através de uma janela perfeitamente clara, sem perceber o vidro; mas, se a vidraça estivesse irregular ou suja, veríamos o padrão dessas irregularidades e só vagamente o objeto por detrás. Os impressionistas tentaram tornar os dois aspectos — o padrão da pincelada e o "mundo" — mais ou menos distintos. Queriam tornar visíveis a aparência-imagem ilusória de uma cena no espaço profundo e a substância tangível da pintura como efeitos produzidos pelo artista na superfície restrita da tela. Essa dualidade gerou problemas de coerência do desenho que atraíram artistas do século XX, embora tais problemas tenham sido resolvidos de maneiras diferentes.

Ao organizar essa relação entre a superfície e a representação, os pintores impressionistas alcançaram o que hoje é apreciado como uma imagem verdadeira, ainda que evocativa; mas ao se esforçar para tornar a camada pintada o máximo possível atraente e por si mesma harmoniosa, com todas as marcas do pincel, tiveram de competir com os velhos hábitos de visão do espectador. Os primeiros observadores dos quadros impressionistas, acostumados com uma representação mais lisa e mais detalhada, não podiam entendê-los de muito perto; não viam nada a não ser um padrão pouco familiar de pinceladas coloridas. Recuando alguns metros, ficavam encantados com o efeito. Algo novo tinha acontecido; descobriram que, movendo seus próprios corpos e mudando os pontos de visão, tinham produzido, magicamente, uma imagem reconhecível. Mas, com essa visão tranqüilizadora, não podiam experimentar a beleza de tons e da textura nem o ritmo das pinceladas. Quando lhe perguntaram de que distância seus quadros deveriam ser vistos, Renoir respondeu peremptoriamente: "*Parbleu*, à distância de um braço".

Para experimentar intimamente uma obra impressionista como cor e pincelada ordenadas, é preciso segurá-la com as mãos. Só então pode-se sentir o movimento rítmico, gráfico do pincel, as diferenças sutis e a harmonia dos tons nos toques vizinhos, e as passagens de cores variadas nessa superfície. Tudo isso desaparece quando nos afastamos para enfocar a paisagem refletida. No entanto, mesmo a distância, o efeito da ação recíproca constante entre os dois aspectos permanece. Os pintores estavam cientes, também, de que esse efeito não era algo inerente na arte da pintura, na adaptação do espaço profundo da imagem à superfície palpável da tela; pertencia também a uma maneira específica de experimentar o mundo visível.

No dia-a-dia, quando prestamos atenção à luz incidindo sobre um objeto, às vezes não podemos determinar sua chamada cor local. Se tentarmos discernir essa cor constante, nós a abstraímos da concentração de luzes, reflexos, sombras e nuanças exclusivos; também unimos o objeto ao seu meio. A própria natureza nos presenteia com essas alternativas na percepção, principalmente quando olhamos para o céu ou a água parada. Ao observarmos os reflexos em um lago tran-

qüilo, deleitamo-nos com a homogeneidade e a cor da superfície. Mas uma ligeira mudança do foco de atenção nos permite também perceber os reflexos das árvores e do céu invertidos na água. Todas essas qualidades de luz e atmosfera, de reflexão e movimento, não somente determinam paradoxos do espaço e conflitos com o quadro pintado e com a imagem na tela; esses conflitos aparecem em nossa visão do próprio mundo.

A bela descrição de Paris feita por Henry James corresponde, com uma propriedade incomum, à complexa visão impressionista da natureza e da pintura. James escreveu sobre a cidade em *The Ambassadors* [*Os embaixadores*]:

> Pendia diante dele nessa manhã a vasta, brilhante Babilônia, como um objeto enorme e iridescente, uma jóia resplandecente e sólida, cujas partes não eram discriminadas nem as diferenças facilmente assinaladas. Cintilava, tremia e se fundia, e o que num momento parecia superfície, no momento seguinte parecia profundeza.[5]

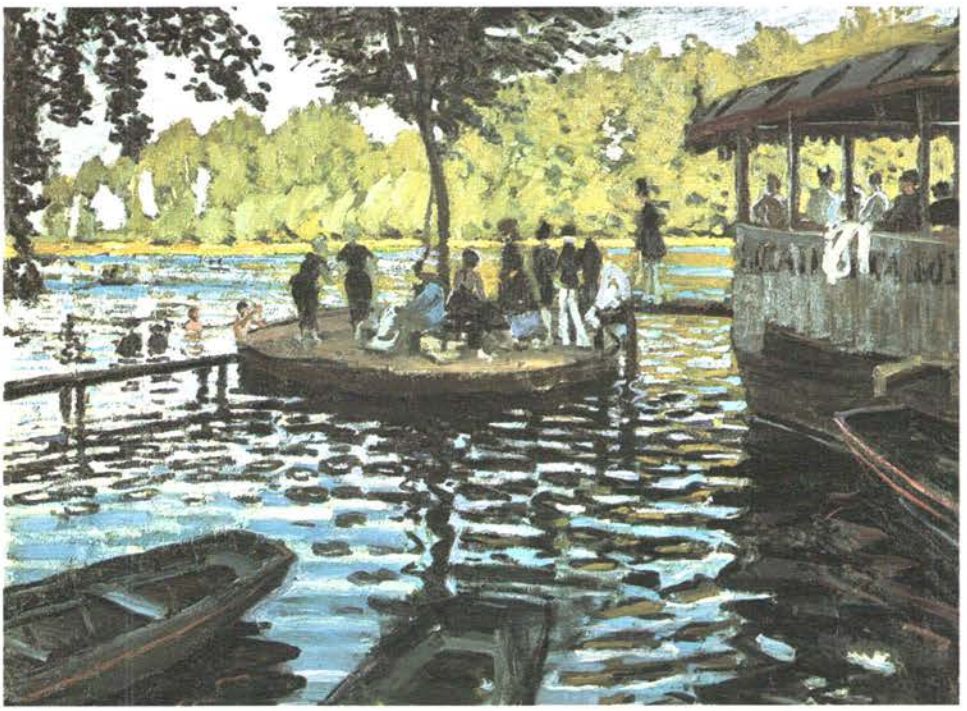
A imagem verbal de James não foi gerada somente por seu conhecimento da nova arte.[6] Sua observação foi da natureza em si, do fenômeno Paris, que os pintores impressionistas haviam prefigurado de três maneiras: primeiro, como cidade, em seu aspecto estimulante de atmosfera, luz e movimento; depois, como uma imagem que podia expor em sua cor e estrutura certas qualidades correspondentes às da cidade; e, finalmente, como a inter-relação entre as duas, a fonte da bela teia de pinceladas — a dualidade instável de profundidade e superfície, de realidade e aparência, descrita por James — que passa a existir nitidamente como uma unidade artística. A tela pintada é a realidade, a cidade representada, uma aparência que era uma parte ou aspecto da realidade atraente e cativante da cidade.

De que maneira a pincelada, enquanto elemento, constrói o conjunto em uma totalidade? Aplicada como uma unidade, a pincelada resulta em um tipo especial de superfície, uma camada material com propriedades precisas de uma textura diferente dos objetos representados pela pintura. Os toques de cor, em relevos desiguais e sutis, refletem, eles próprios, a luz variavelmente; a luminosidade da tela é distinta da luz representada no quadro. Essa luminosidade podia até ser um fator perturbador; muitas vezes, incomodava os pintores. Eles desejavam conciliar os mecanismos pelos quais a luz que incidia sobre as árvores, nuvens e água na natureza fosse vividamente percebida com os mecanismos pelos quais a tinta e o pincel tornavam a própria superfície da tela tão viva com a luz refletida quanto a cena ou o objeto que ela representava. A resolução desse conflito envolvia compromissos, particularmente em certas pinturas de Renoir, nas quais seu desejo de sugerir a homogeneidade da pele humana levou-o a sacrificar a unidade da textura de sua superfície.

Em um pequeno segmento de *La Grenouillière* [FIGS. 9A, 9B], uma pintura de Monet de um balneário no Sena, com figuras em uma chata e em uma ilha artificial, notamos entre elas pinceladas horizontais distintas e grandes de azul e amarelo, firmes e sólidas, que se opõem ao azul mais escuro e aos brancos das figuras. Essas manchas resumem a água distante, embora não possam ser traduzidas direta ou especificamente como detalhe visual. Monet não desenhava o contorno

5. "It hung before him this morning, the vast, bright Babylon, like some huge iridescent object, a jewel brilliant and hard, in which parts were not to be discriminated nor differences comfortably marked. It twinkled and trembled and melted together, and what seemed all surface one moment seemed all depth the next." Henry James, *The Ambassadors*, introdução de Martin Sampson e John C. Gerber, Nova York, 1902, p. 62.

6. James, que pertencia à mesma geração dos impressionistas e ficava muito em Paris, não compreendeu bem a importância da obra daqueles pintores, embora escrevesse com freqüência sobre arte. Em uma resenha sobre a exposição de 1875, desprezou-os como pintores excêntricos a quem faltava a seriedade dos artistas. Mas, quando escreveu *The Ambassadors*, tinha passado a apreciar Monet e Degas como figuras importantes. O conceito de realidade de James, como um jogo irrequieto de superfície e profundidade, de aparência e realidade, talvez estivesse relacionado a sua evasão do papel masculino tradicional, permitindo-se uma noção das ambigüidades da aparência e realidade na vida social normal: cada objeto pode ser interpretado como parte ou objeto da consciência, como uma percepção, e como um fato da existência — sua própria existência independente.



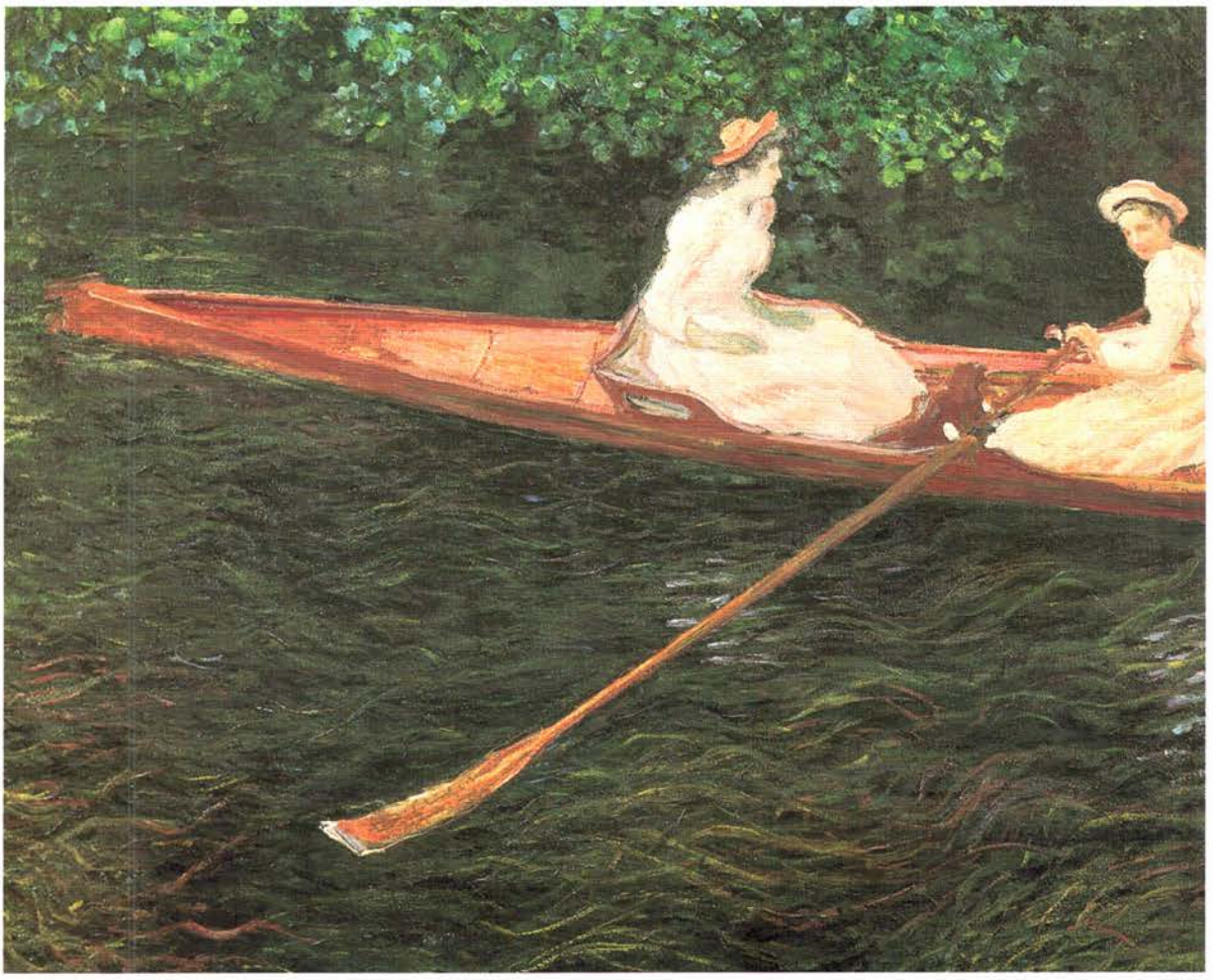
9A CLAUDE MONET, *La Grenouillière*, *c.* 1869, óleo sobre tela, 74,6 x 99,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

9B CLAUDE MONET, *La Grenouillière*, detalhe.

10 CLAUDE MONET, *Catedral de Rouen: portal ao sol*, detalhe.

das figuras, mas aplicava o pincel diretamente em um único movimento amplo e curvo (ou algumas manchas) para construir uma camada de cor. Nesse primeiro estágio de sua prática, ele encontrava um tom e o aplicava com ousadia — não como um simples reflexo ou imitação, mas como um procedimento refletido, uma combinação que pedia um ajuste sutil de valores relativos, já que a escala de cores em pigmento não podia reproduzir exatamente a escala de luminosidade na natureza, e tinha de ser adaptada a esta última mediante um sistema de correspondências proporcionais.

Consideremos um outro exemplo: um pequeno detalhe, um trecho mínimo do quadro de Monet, *Catedral de Rouen: portal ao sol* [FIG. 10]. Nosso conhecimento da construção propriamente dita — suas formas e a textura de sua alvenaria — não pode explicar com exatidão as variações sutis ou flagrantes da pincelada na obra. O pintor produziu várias pinceladas que traduzem intensas sensações de



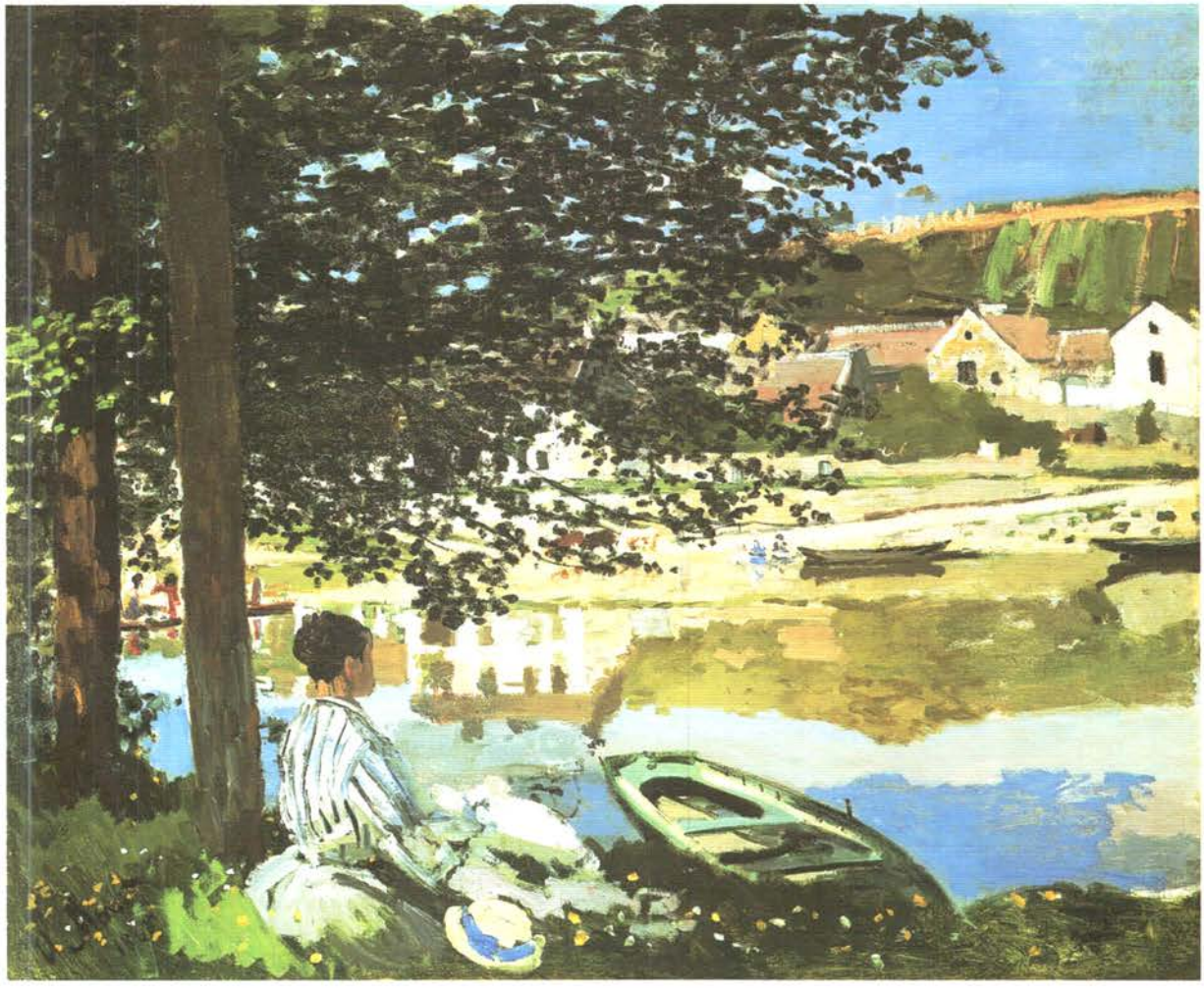
11 Claude Monet, *Canoa sobre o Epte; Blanche e Marthe Hoschedé*, 1890, óleo sobre tela, 133 x 145 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

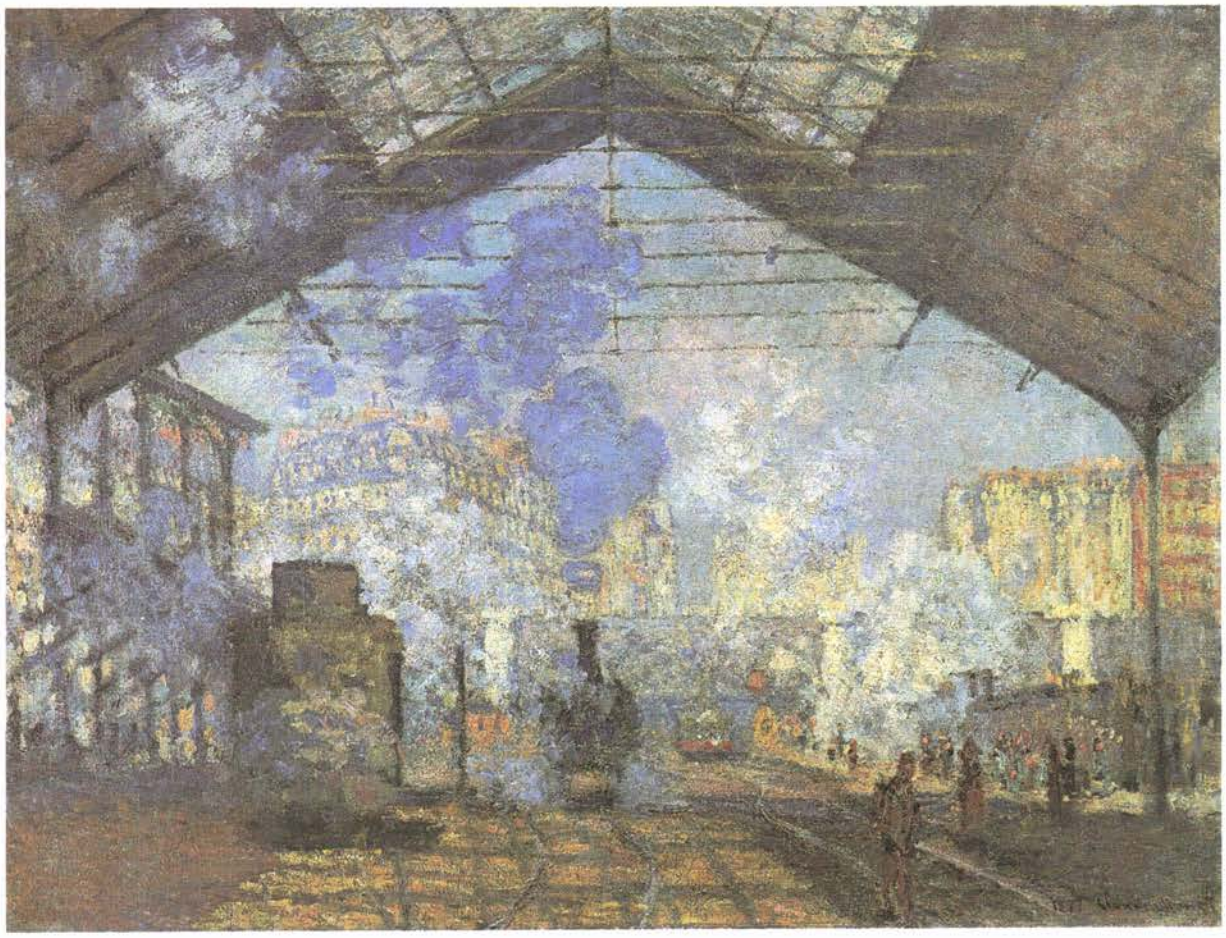
12A Claude Monet, *À beira do Sena em Bennecourt*, 1868, óleo sobre tela, 81,5 x 100,7 cm, The Art Institute of Chicago.

12B Claude Monet, *À beira do Sena em Bennecourt*, detalhe.

cor. Elas foram selecionadas habilmente para produzir efeitos como os da sensação não-interpretada; considerados em conjunto, esses elementos formam um todo que tem a vaga aparência da catedral, mas também uma semelhança extraordinariamente exata com um aspecto específico da fachada em uma determinada hora do dia e a uma certa distância. (Ou talvez seja sua harmonia como obra de arte que nos predispõe a aceitar a imagem como fiel à aparência poética sutil do objeto?) Nesse detalhe, em particular, podemos ver como a pintura é pronunciada em comparação com o objeto figurado. Este — a fachada da catedral — é diáfano, suspenso, sem uma posição localizável na profundidade. Não podemos avaliar a distância de suas partes em relação a nós. Mas o pigmento subsiste mais definido, uma superfície irregular, ricamente misturada e fragmentada.

Voltando a uma tela com plantas, água, margem e reflexos na água, podemos ver de novo como a unidade da obra e, acima de tudo, o padrão mais minucioso do todo dependem da pincelada [FIG. 11]. Aqui, mais do que em outras obras, a grande articulação da superfície salpicada de Monet substitui a microestrutura dos





13 CLAUDE MONET, *A gare Saint-Lazare*, 1877, óleo sobre tela, 75 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

objetos representados, embora conservando uma correspondência explícita de um conjunto de pinceladas com um único objeto vagamente sintetizado. Considerando o todo, essas anotações de cor aparentemente informes e arbitrárias compõem uma silhueta simples, isolada. Porém até mesmo esse padrão apresenta uma aparência espectral — resultado da prioridade dada à sensação não-interpretada e às suas contrapartes materiais: o toque acentuado, a pincelada de cor.

Um detalhe de *À beira do Sena em Bennecourt* [FIGS.12A,12B] mostra como a construção do todo é uma teia de pinceladas padronizadas expondo a superfície pigmentada como uma camada palpável sobre a tela. A cabeça da mulher — e no espaço figurado ela é o objeto mais perto de nós — foi pintada em um tom muito semelhante à mancha que representa, do seu lado, o reflexo invertido do telhado de um edifício. Embora mais próximo dela na superfície da tela e casando mais intimamente com sua cor, esse reflexo não pode ser localizado claramente na profundidade da paisagem. Não está na água nem na margem oposta. A série de tons mais semelhantes à cor da pele pode ser entendida na tela como qualidades de tom ou de mancha, unidades distintas que compõem o todo. São vagos e vibrantes, sobrepõem-se e são dispersos de modo irregular, embora sobretudo

vertical e horizontalmente. Observem também que as áreas brancas em sua blusa listrada e em seu joelho, as manchas no barco e no edifício refletido atuam todas juntas; reforçam a realidade da superfície pigmentada tanto quanto contribuem para o efeito de uma imagem com reflexos na água.

O quadro *A gare Saint-Lazare* [FIG. 13] é um exemplo especialmente esclarecedor do uso freqüente por Monet do que já é pictórico na paisagem — fumaça, vapores, nuvens, a indefinição dos objetos distantes e em movimento. A turbulência e a vibração do vapor e da fumaça são reveladas por meio dos mesmos ritmos e texturas da tinta que as figuras humanas, o sinal, os postes e o chão, com o azul vaporoso e fantasmagórico à esquerda. A pincelada de Monet não era sistemática, como apareceu logo depois na obra de Seurat, que pertencia a uma geração mais jovem. Porém, comparada à pintura mais antiga, a arte de Monet foi uma abordagem surpreendentemente radical do efeito homogêneo. Antes de sua época, falava-se de cor e de pincelada em uma linguagem que se aplicaria à obra mais avançada de Monet, mas nada foi produzido, então, que se aproximasse da meticulosidade de sua prática. Em sua obra, o mesmo tipo de unidade material aparece por toda a parte como um traço motor — algo visivelmente estampado na tela, com o ritmo de sua própria mão — e como a aparência vagamente indicativa, ainda que muitas vezes extraordinariamente precisa, de todas as formas e cores, todas as qualidades e texturas do campo retratado na natureza.

Essa suspensão da imagem na teia de pinceladas material e substantiva é igualmente evidente na visão que Monet tem de uma cidade distante [FIG. 14].

14 CLAUDE MONET, *Vétheuil no verão*, 1880, óleo sobre tela, 60 x 99,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

15 CLAUDE MONET, *Rua Montorgueil, 30 de junho de 1878*, 1878, óleo sobre tela, 80 x 48,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

O pintor conferiu às partes mais próximas da cena as mesmas qualidades de contraste reduzido, fusão e imprecisão que apareciam no espaço distante. Já na pintura dos séculos XV e XVI, os planos remotos ao longo do horizonte e os reflexos na água tinham antecipado alguns aspectos da representação impressionista; mas o quadro como um todo devia seu caráter a uma definição estrita dos principais objetos pelos contornos distintos.

No impressionismo, o modo de aparência dos objetos distantes foi transferido para os próximos. Longe ou perto, o mundo é, com freqüência, caracterizado de maneira solta, com a mesma pincelada; foi inventado um tipo de traço de pincel que deu à tela pintada o mesmo relevo e aparência que dava aos objetos represen-

tados. Esse método resultou em características que afetaram a aparência dos objetos e, particularmente, em um efeito vibrante no quadro todo. Em virtude das pinceladas uniformes e legíveis, qualquer segmento numa tela é reconhecível como pertencente a essa mesma tela. Independente do tema representado, as partes mostram não somente uma densidade semelhante no número de pinceladas por unidade de superfície, mas também uma textura de relevo semelhante sobrepondo as pinceladas sucessivas, bem como manchas com um ritmo e relevo perceptíveis. Conseqüentemente, um efeito vibrante é produzido por todo o quadro, uma oscilação da superfície pintada que intensifica a luminosidade representada por meio dela.

A pincelada dos impressionistas, entretanto, era mais que um artifício técnico para simular qualidades sutis de luz, atmosfera e movimento. Ela diferia de pintor para pintor, como uma marca pessoal. Assim como a caligrafia, as pinceladas também tinham um sentido expressivo, até mesmo gestual, e muitas vezes estavam fadadas a uma intensidade momentânea do sentimento ou humor dos pintores em seu envolvimento lírico com certas cenas. Reconhecemos isso na variação do pincel em cada quadro, em correspondência com as características da cena. No começo do impressionismo, o primeiro tratado que aspirou a uma interpretação sistemática da caligrafia — um livro de Jean-Hippolyte Michon — declarava que esta expressava uma impressão momentânea que atuava nos sentimentos do escritor, apesar de o grafólogo também discernir na escrita sinais das características constantes da personalidade.[7]

As peculiaridades da pincelada de Monet pareciam variar mais de acordo com seus sentimentos do que as dos outros impressionistas — sentimentos de exultação ou serenidade ao observar o tema à sua frente. Os dois estados poderiam muito bem derivar de seu esforço de recriar objetivamente uma qualidade da cena original que tinha diante de si. Portanto as pinceladas exultantes e breves, vigorosas e rápidas no quadro da multidão no dia festivo na *rue* Montorgueil podem ser interpretadas como fiéis à realidade e ao prazer do próprio artista como participante entusiasta da animação coletiva naquele momento [FIG. 15]. Na série de pinturas das estradas de ferro, Monet acolheu a cena com êxtase; o espetáculo de chegada e partida dos trens, da fumaça, do vapor e da multidão o arrebatava.

A nova atmosfera e o ambiente foram para Monet um exemplo estimulante da modernidade. Suas pinturas das estradas de ferro anteciparam, em sua energia e ousadia, a pintura fauvista do começo do século XX. Mostram pinceladas extremamente apaixonadas, impulsivas, velozes, rabiscadas, cruzadas, hachuradas, que, em conjunto, evocam o fenômeno estimulante original. Nada era representado como um objeto distinto em linhas fechadas, desenhadas, embora a execução apresente qualidades gráficas. Cada pincelada possuía uma retidão e um poder de sugestão incomuns, como na melhor escrita francesa da época, na qual a palavra, frase ou ritmo evocativo de um verso ou sentença eram, com tanta freqüência, uma descoberta, uma conseqüência da vontade de realizar na linguagem as qualidades da sensação única, indefinível.

A fúria do pincel era um reflexo pessoal e, na construção final do todo, era dirigida pelos sentimentos e energia despertados pela cena contemplada. A exe-

7. Jean-Hippolyte Michon, *Les mystères de l'écriture*, Paris, 1872.

cução da obra parecia imitar os impactos repetidos do estímulo do qual a pintura procedera. Havia pouca ou nenhuma separação no tempo entre a visão do confronto com o objeto e sua representação imediata. Os ritmos abruptos e a veemência do pincel expressavam uma reação pessoal vital além da representação dos aspectos intensamente observados do local.

Um texto do romancista contemporâneo Alphonse Daudet, que expôs as características impressionistas em sua sintaxe assim como em sua escolha de episódios, oferece um paralelo instrutivo à obra dos pintores. No prefácio de um volume de contos do começo da década de 1870, ele informa ao leitor que está apresentando "notas tomadas diariamente. É uma folha do meu caderno de anotações que arranco enquanto o cerco de Paris ainda está intenso. Está toda rasgada, amarfanhada, rascunhada às pressas sobre o joelho, fragmentada como uma explosão de granada, mas a ofereço como ela se encontra, sem mudar nada, nem mesmo a releio". A imagem da granada foi justa; Daudet estava descrevendo um momento de guerra. De maneira similar, os impressionistas recriaram, para a imaginação, uma multidão ou turbulência da natureza com uma explosão de pinceladas — um equivalente expressivo do movimento e força no mundo que viam, não no sentido fotográfico, mas de maneira mais inventiva e livre. Por meio de sua execução como objeto material, a pintura apresentava uma vibração ou oscilação que a superfície lisa e impessoal de uma fotografia não alcançaria.

No quadro de Monet *Boulevard des Capucines* [FIG. 16], a multidão na rua parece um denso agregado de pequenas manchas em *staccato*. Tais pinceladas breves e irregulares, ao acaso, não poderiam ter sido planejadas de antemão. Não foram projetadas e corrigidas em desenhos preliminares. Seus efeitos eram criados diretamente ou não eram criados. Mas essa espontaneidade foi obtida em troca de muito estudo e várias tentativas e fracassos.

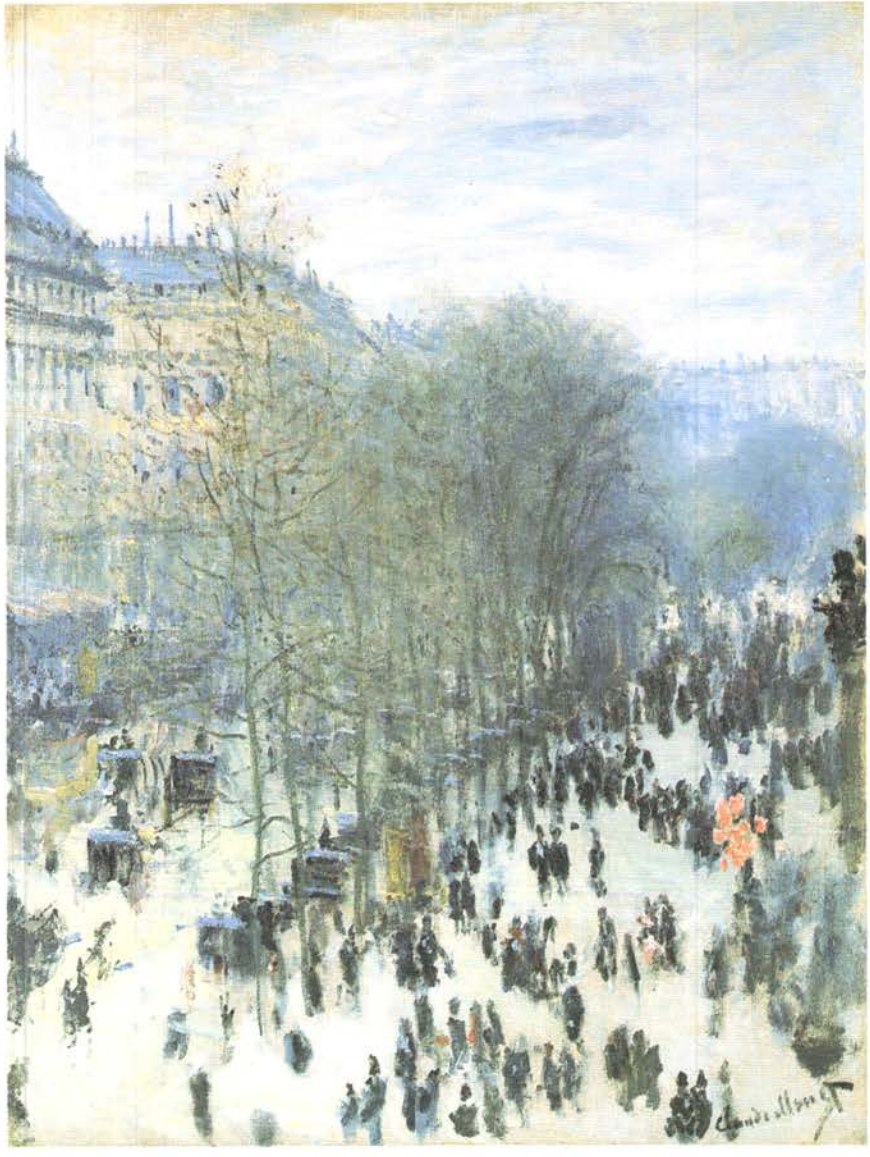
Antes de chegarem ao que pode ser chamado realmente de estilo impressionista, com a teia de pinceladas sutis e seu padrão exclusivo, esses pintores já haviam escolhido pintar, de observação da natureza, seus momentos e situações congruentes, quase impressionistas: aparências, locais e vistas. Escolhiam com freqüência cenas que, afora o método de execução, se representadas de uma maneira tradicional mais realista ou mesmo na fotografia, teriam oferecido pelo menos algumas qualidades da pintura impressionista. Monet, por exemplo, falou de Veneza como uma cidade impressionista, embora o estilo de sua arquitetura seja, de maneira geral, gótico e renascentista. Gostava de pintá-la como um espetáculo de fachadas à luz do sol, interrompidas repetidamente por arcadas e janelas, e refletidas na água. Artistas anteriores, como vimos, que se sentiam atraídos por esse tipo de mundo, não poderiam ter criado tal efeito. Não somente lhes faltavam os recursos pictóricos, como também não teriam apreciado essas qualidades na cena em si. Não a tinham visto como um meio estimulante que poderia despertar e sustentar completamente o modo de percepção que subjaz à abordagem dos impressionistas.

Entre outros momentos impressionistas especiais, vemos a neve caindo e espalhada no chão — um punhado de pontos brancos no céu, um manto branco cobrindo o solo escuro invernal. Nas pinturas de Monet do gelo se rompendo no rio, a natureza causou a fragmentação e a dispersão do gelo que ele e outros impressio-

nistas buscariam por outros meios em seus quadros de neve perfeitamente homogênea, encontrando na brancura vários pontos de cor contrastados. Na pintura de Renoir do parque no inverno, as pessoas patinando, as árvores e os edifícios produzem um padrão geral de contrastes para criar uma típica superfície impressionista.[8]

Associamos os impressionistas mais ao renascimento da natureza na primavera, apesar de sua habilidade em cenas invernais. Para uma de suas composições, Pissarro selecionou um grupo de casas com árvores defronte, cena que lhe era apropriada devido à filtragem das cores e das formas das construções pelo rendilhado de ramos na frente delas [FIG. 17]. Ele não pintou essa cena primeiro desenhando as casas e, depois, impondo as árvores por cima; salpicou lado a lado as formas con-

8. Por exemplo, ver *Degelo, tempo cinzento*, de Monet, 1880, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Ver também *Patinadores no Bois de Boulogne*, de Renoir, 1868, coleção particular.



16 CLAUDE MONET, *Boulevard des Capucines*, 1873-74, óleo sobre tela, 80,4 x 60,3 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

17 CAMILLE PISSARRO, *Os telhados vermelhos na aldeia, efeitos no inverno*, 1877, óleo sobre tela, 54,5 x 65,6 cm, Musée d'Orsay, Paris.

trastadas dos elementos próximos e distantes para formar um mosaico do qual mal podemos dizer se certos tons representam objetos que estão atrás ou na frente. Ainda assim, ocupam sem dificuldade seus lugares no plano dos tons de pigmentos.

Os quadros impressionistas, em sua época, eram com freqüência descritos como extremamente arbitrários, pois os pintores conferiam aos objetos familiares das pinturas de paisagens cores que outros ainda não haviam percebido na natureza. Os cientistas, explorando sua autoridade, apoiavam as reações hostis, muitas vezes filistéias, afirmando que uma deficiência no olho, cristalino ou retina do artista era responsável pelos tons de violeta nas telas, assim como um médico, mais tarde, explicou as figuras alongadas de El Greco por seu suposto astigmatismo. As cores de Turner também foram explicadas por um oftalmologista, algumas décadas antes, como resultado de uma deficiência visual. Embora os impressionistas tenham chocado seus contemporâneos ao introduzirem na paisagem certos tons e relações de cores que pareciam irreais, mais

tarde foram aclamados como observadores perspicazes de um colorido autêntico que, hoje, aceitamos.

No começo do século XIX, os artistas que observavam a natureza perceberam que a pintura de paisagem tradicional era dominada por uma convenção de tons de marrom, verde e cinza em nome da harmonia, o que reduzia a riqueza da cor experimentada na natureza. De fato, o compromisso do pintor com uma cor local fixa era um obstáculo para a sua percepção correta até mesmo dessa cor local. A cor local refere-se à cor constante e natural de um objeto — o vermelho definido de uma maçã, o marrom da madeira, o azul do céu —, como um atributo permanente. A cor "correta" era a cor equivalente que apareceria como a outra sob iluminação variada.

Por volta de 1830, Charles-Augustin Sainte-Beuve, poeta e romancista, bem como o crítico literário mais eminente do século, comentou em seu diário:

> Não há na natureza, estritamente falando, nem verde nem azul nem vermelho, no sentido usual da palavra. As cores naturais das coisas são cores sem nome, mas de acordo com a disposição do espectador, de acordo com a estação, a hora do dia, o jogo de luz, essas cores ondulam perpetuamente, e permitem ao pintor e ao poeta também inventar sempre, enquanto parecem copiá-las fielmente. Os pintores vulgares não apreendem essas distinções. Para eles, uma árvore é verde — ou melhor, um belo verde. O céu é azul — ou melhor, um belo azul. Mas, sob essas cores superficiais, cruas, um Bonington, um Louis Boulanger, adivinham e reproduzem a cor mais rara, mais recente, mais excitante, mais íntima. Eles separam o que pertence ao tempo e lugar, o que harmoniza melhor com a idéia do todo, e revelam esse *je ne sais quoi* por meio de uma idealização admirável.

Examinando hoje a obra de Richard Parkes Bonington e Louis Boulanger, talvez nos surpreendamos com o fato de Sainte-Beuve ter descoberto tal novidade e autenticidade da cor em pinturas cujas qualidades de idealização parecem mais evidentes hoje. Em comparação com a arte que as precedeu, entretanto, o pequeno incremento de matizes não familiares fez com que esses homens se destacassem como inovadores audaciosos.

Quando examinamos as obras dos impressionistas — aqueles "cinco loucos e uma mulher" — na década de 1860 e no começo da década de 1870, descobrimos surpresos que sua cor era freqüentemente acinzentada, atmosférica, contida, e sutilmente modulada; nada do que esperaríamos a partir da reação chocada do público que denunciou como aberrações a intensidade e a artificialidade de seus tons. As cores impressionistas mais claras e saturadas pertencem ao fim da década de 1870 e à década de 1880. Elas prepararam o caminho para os matizes ainda mais ostensivos de Vincent van Gogh e dos artistas do século XX.

A cor impressionista tinha vários aspectos distintos. Um era a busca da maior plenitude da paleta: os impressionistas estavam a caça de tons. Maupassant descreveu Monet como "*le chasseur*" [o caçador]. Ao conhecer Monet em 1886 no norte da França, Maupassant admirou-se com o ardor e a energia desportiva do pintor, descobrindo lugares, momentos e climas em que a cor emergia com um frescor mais surpreendente.[9] Monet buscava a novidade e a diversidade da cor.

9. Guy de Maupassant, "La Vie d'un paysagiste", *Gil Blas*, 28 de setembro de 1886 (trad. em Charles Stuckey, *Monet: A Retrospective*, Nova York, 1985, p. 122).

Queria aplicar sua paleta inteira no quadro, não simplesmente pintando objetos de várias cores diferentes, mas também dando a um objeto visto comumente como de uma única cor, como o verde da folhagem, uma ampla gama de matizes espectrais dentro desse verde. Essa árvore revela ao exame atento muito azul, verde quente e frio, amarelo, toques de vermelho, e violeta. Todas essas cores juntas, em pequenos pontos, conferem ao verde da árvore o seu tremeluzir luminoso, seu elo com o meio e a sua riqueza espectral. Monet aspirou, em certos momentos de sua carreira, à "espectralização" de cada parte da obra. Esse é um aspecto distintivo da cor impressionista.

Por outro lado, os impressionistas estavam convencidos de que havia uma qualidade impregnante da cor de toda uma cena — a tonalidade de uma luminosidade específica que em sua prevalência correspondia à pincelada pronunciada que parece construir todas as coisas com um tipo de unidade. Os impressionistas adivinharam essas tonalidades únicas dominantes em relação à atmosfera e à luz. Numa cena em que predominava o cinza ou lilás ou uma cor quente, eles introduziram nuanças refinadas e subdivisões de cinza; onde um pintor mais antigo percebia apenas três ou quatro intervalos entre dois valores de claridade, os impressionistas descobriram uma dúzia.

Na década de 1860, "tons" era a palavra mágica entre os pintores franceses jovens. Não "linha" ou "cor", como entre os clássicos e românticos, mas "tons",

18 JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, *Ville d'Avray*, 1870, óleo sobre tela, 54,9 x 80 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

termo freqüentemente acoplado a "manchas" ("*taches*"), "impressões" e "sensações". O conceito de tons, adotado da música, referia-se à cor como um elemento em uma série graduada. O vermelho é um matiz, mas um tom de vermelho é uma nota ou ponto em uma escala de matizes, uma escala de intensidade ou saturação e uma escala de claridade relativa chamada de escala de valores.

O tom como valor único deve sua qualidade especial a sua posição nessas escalas. Não é um elemento isolado, mas um termo em uma série, com uma conseqüente relação com outras séries, uma relação de distância ou proximidade, contraste ou harmonia, diferenças em alguns aspectos, como acontece entre os membros de uma família. A busca de tons é uma busca da cor separada por pequenos intervalos, ainda que percebidos como notas distintas. O tom não se refere somente à variação óbvia que aparece em uma passagem homogênea e suave do claro para o escuro da mesma cor, mas também à série de tons neutros, quase cinza, e variando em grau de calor e frio: cinza amarelados, cinzentos azulados, cinza arroxeados, com ligeiras diferenças também em grau de claridade e de saturação dos matizes no cinza.

Em toda pintura, independente do estilo, há tons, se há cores; mas na arte antiga vemos uma grande massa de vermelho contra uma grande massa de azul; em cada uma a cor local passa do valor claro para o escuro. Há um valor de vermelho, um grau de claridade relativa, que é igual (em claridade) à mesma variação do azul; mas não os vemos somente como um par, um acorde; cada qual também é visto como um passo em sua própria escala de vermelho ou azul.

Pintando em uma tonalidade predominante de verde ou cinza, Corot apresentou uma ampla série entre o cinza mais claro e o mais escuro [FIG. 18]. Ele também incluiu toques de cinza quente e frio. Mas a gama de matizes no cinza é limitada; não chega a ser tão rica quanto a escala de valores na variedade dos tons e seus intervalos.

Depois de Corot, os impressionistas quiseram dar à escala de valores a variedade e distinção possíveis nas cores locais das coisas, e às cores locais, a variedade encontrada nas escalas de claridade e saturação. Havia em sua busca estética um aspecto de realismo, uma exploração da riqueza do mundo dos fenômenos, embora também se pudesse aplicar essa escala mais rica na pintura abstrata sem considerar a representação. A escala de cinza, reduzida a um segmento particular, é a mensageira do sentimento, do estado de espírito; as escalas de matizes e saturação correspondem mais às sensações das coisas e das distâncias, do espaço.

Também há a condição chamada tonalidade. Uma escala de valores pode ser no interior de uma única cor, como numa pintura que é predominantemente azul. O cinza é uma cor local na qual pode-se descobrir uma centena de distinções sutis. Todos os matizes podem aparecer em uma série restrita intermediária de claridade correspondente ao cinza, ou todos os matizes podem ser neutralizados pelo cinza, pelo branco ou pelo preto. Essas são diferentes potencialidades da cor; não foram simplesmente encontradas na natureza, mas emergiram gradativamente, à medida que os pintores chegavam a um conceito de escala, uma ordem baseada na série de elementos graduados em qualidade, e sujeitos a modificações em um matiz dominante.

Enquanto artistas anteriores executavam o mesmo intervalo de contraste nas partes grandes e pequenas — uma grande área vermelha contrastada com uma grande massa verde, e uma passagem similar da luz para a sombra em cada uma, ou apenas um contraste de luz e sombra em uma pequena mancha vermelha —, os impressionistas pintavam em uma pequena porção de vermelho um contraste de luz e sombra do lado de uma grande área de verde contígua a outra massa de azul esverdeado ou quase verde. Mas em cada verde aplicavam toques de vermelho, amarelo, laranja e violeta. Os contrastes de cor mais fortes são freqüentemente encontrados nas pinceladas menores. O observador deve atentar para as diferenças sutis nas grandes áreas e não esperar energia de contraste nas grandes massas de cor, como na arte romântica e veneziana. A cor impressionista era nova tanto na variedade dos matizes ostensivos em toda a tela quanto no refinamento dos tons em pequenos intervalos; admitia vários matizes em uma série reduzida de valores ou claridade.

Um pintor original da geração precedente, Théodore Rousseau — um artista importante, mas ainda hoje pouco conhecido —, aproximou-se do impressionismo ao pintar com pontos; mas seus toques de cor minúsculos, com pouca variação de matizes, foram um recurso para a representação da multiplicidade das folhas. Nós as vemos como elementos anatômicos da árvore, embora ele também visasse à amplitude do efeito enquanto buscava a forma e a individualidade da árvore e da rocha. Os céus de Rousseau eram pintados de outra maneira, com pinceladas suavemente mescladas para transmitir sua leveza e translucidez. As rochas, no primeiro plano, eram representadas ainda por outro tipo de pincelada. Não somente faltava ao conjunto a quase homogeneidade do pincel impressionista, como a cor também estava submersa em tons dominantes de marrom ou verde. Tudo era filtrado através de lentes coloridas que harmonizavam a tela toda com o seu próprio matiz padrão. No entanto, há no grão das pinturas de Rousseau uma vibração e uma minúcia que sugerem o infinitesimal na natureza.

Os impressionistas buscavam cuidadosamente as cores mais sutis nos reflexos e na luz, não simplesmente pela verdade científica, mas porque tais cores ofereciam novas harmonias e contrastes. Na pintura *A pega*, de Monet [FIG.19], a sombra azul na neve está mais próxima do azul do telhado. Esta última, uma cor local constante, é, na natureza, a cor de uma superfície ou corpo, enquanto o azul da sombra tem outra aparência, surgindo do reflexo do céu, e é intensificado pelo contraste — o azul induzido pelo amarelo da luz do sol. Esse jogo de azuis varia com uma segunda sombra na neve, um tom de azul com uma claridade diferente. Há, então, três tipos de azul, e um quarto aparece ao longe, na bruma que cobre as árvores. Os azuis são contrastados com os tons quentes da casa — o amarelo, o marrom mais escuro da madeira, e os toques dispersos do amarelo ensolarado no branco da neve. Por toda parte, o azul e o branco foram tratados como se pertencessem juntos tanto à escala menor quanto à maior; uma nova música de cores emerge dessa liberdade de seleção e combinação de tons.

Essa música visual não se baseava somente na fidelidade à natureza. Os impressionistas aplicavam, pelo quadro todo, as notas incomuns — cores da natureza — que haviam tido o prazer de descobrir, como elementos de harmonias

19 CLAUDE MONET, *A pega*, 1869, óleo sobre tela, 89 x 130 cm, Musée d'Orsay, Paris.

novas com uma nova estrutura de intervalos e de agrupamento rítmico das cores, assim como elementos de maior luminosidade. Todos os modos de aparência da cor na natureza eram representados como modalidades da mesma substância. Cores das sombras, cores locais, reflexos, cores atmosféricas de distância, cores de contraste induzido, eram todas semelhantes como pigmento, igualmente proeminentes e fortes, e com a mesma textura, ao contrário da pintura antecedente.

Os impressionistas, no início, aceitaram as grandes massas irregulares de cor na natureza, nas flores, no céu, no pôr-do-sol, nas sombras e em outros fenômenos de reflexão como matéria para sua arte. A pintura impressionista tem, a esse respeito, um componente considerável de realismo direto e novo. Ela afirmava uma visão renovada da natureza e o interesse nas aparências; os impressionistas estavam convencidos de que, apesar de todas suas invenções e arbitrariedades, sua arte estava enraizada na observação direta das coisas.

A praia em Sainte-Adresse, de Monet [FIG. 20], mostra mais claramente um princípio impressionista de cor; as grandes áreas estão mais próximas umas das outras em tom e são relacionadas por meio de nuanças vizinhas. O azul mais forte é o barco, e o vermelho mais forte é a parte realçada da figura sentada à esquerda. Nas grandes áreas do céu há um mosqueamento extremamente sutil de quente e frio — uma nuvem cinza, o céu visto intermitentemente através da nuvem, e as sombras da nuvem —, um padrão irregular unificado por meio da

20 CLAUDE MONET, *A praia em Sainte-Adresse*, 1867, óleo sobre tela, 75,8 x 102,5 cm, The Art Institute of Chicago.

textura e do tremeluzir geral e por meio das densidades semelhantes dos elementos dispersos. Abaixo está a areia — uma área quente, na qual o pintor encontrou tons de cinza, bege, amarelo quebrado, quase rosa e branco, e misturou-os para produzir um mosqueamento ainda mais aleatório de pequenos toques de cor. A diferença entre a textura e o padrão do céu e da areia é impressionante, mas os requintes de cor pedem um olhar especialmente atento. Analogamente, a água é um verde azulado diluído, com sinais sutis de uma ordem diferente. O horizonte é habilmente pintado com pinceladas minúsculas que não constroem nenhuma forma, apenas sugerem objetos indefinidos. Na roupa das figuras há pontos vermelhos, azuis e brancos que captam as notas dos elementos maiores.

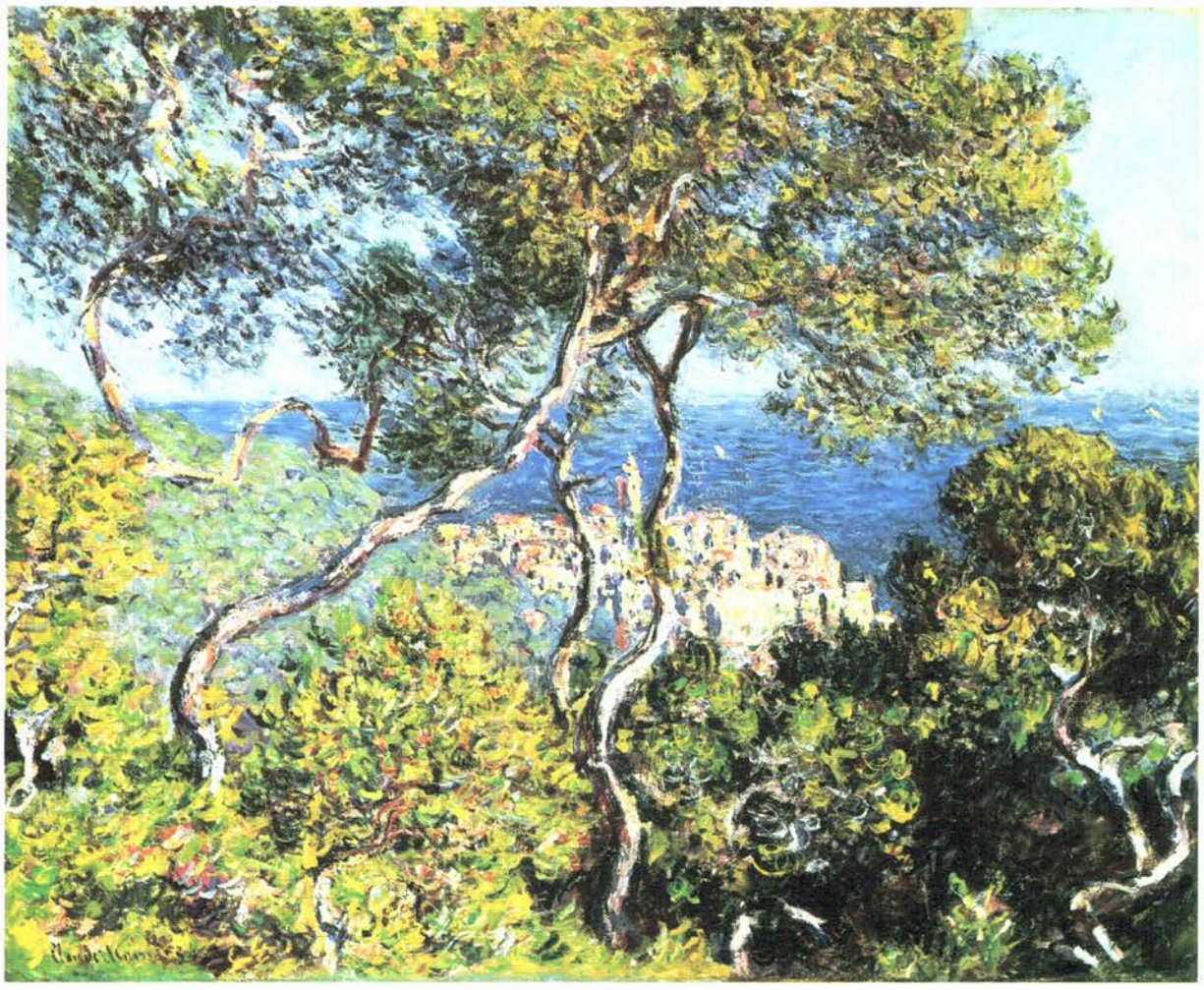
Aqui, então, o sistema de cores obedece a uma ordem na qual as áreas grandes — céu, água, praia — diferem umas das outras apenas ligeiramente em valor e intensidade, ainda que variem entre quentes e frias; as áreas principais formam campos relativamente fechados de pinceladas uniformes, com um padrão de mínimos contrastes que também caracterizam os objetos, pontos irregulares e dispersos que não podemos vincular tão facilmente a uma ordem definida como os campos maiores.

A pintura *À beira do Sena em Bennecourt* [VER FIG. 12A] é outro exemplo bri-

lhante de tradução visual. O que parece ser perspicazmente observado na representação do céu, das árvores, da água e das plantas torna-se reconhecível graças a uma rica variação nas pinceladas como equivalências dos diferentes tipos de objetos. O pintor não distingue tipos particulares de flores; desconsidera a morfologia, mas se deleita acima de tudo com o jogo de cores como um fenômeno independente e suficiente. Somente essas sensações importam; elas podem evocar a presença de plantas particulares, mas, até mesmo como signos, possuem suas próprias e marcantes qualidades e relações umas com as outras; atenta-se para essas marcas diretamente, sem reconhecer o que representam.

A cor associada ao estado de espírito, ao sentimento, está magnificamente personificada na cena com neve em Vétheuil, de Monet [FIG. 21]. O frio invernal, o velamento da natureza e a suspensão da vida estimulam novos ritmos no pincel do pintor. Consideradas em si mesmas, as pinceladas parecem informes e casuais; o colorido, também, parece de início sem relação com os objetos; é extraordinário contemplar os segmentos do quadro, dados os tons raros, a diversidade e influência recíproca dos cinza e toques quentes, as pinceladas não direcionadas, aparentemente caóticas, mas, em conjunto, tecendo esse todo coerente e admirável.

21 CLAUDE MONET, *A igreja em Vétheuil, neve*, 1878-79, óleo sobre tela, 53 x 71 cm, Musée d'Orsay, Paris.



22 CLAUDE MONET, *Bordighera*, 1884, óleo sobre tela, 64,8 x 81,3 cm, The Art Institute of Chicago.

A cor e o pincel impressionista tiveram conseqüências importantes para o padrão e coerência dos elementos. Os pintores anteriores desenhavam, mesmo quando se confessavam coloristas. Os artistas da Escola de Veneza aplicavam grandes massas de cor somente depois de preparar os quadros por meio de desenhos estudados e dispor, para cada objeto, um fundo de cor local uniforme sobre o qual outros tons seriam apostos para distinguir luz e sombra. Os impressionistas pintavam diretamente, desenhando e compondo ao mesmo tempo com o pincel, quase sempre a partir da observação das cenas que estavam à sua frente. Guiados por esse método, que foi adaptado à sua meta, buscavam os agrupamentos que maximizavam o efeito de fusão na superfície, como se todas as coisas estivessem embebidas na mesma substância primordial, como a própria crosta do pigmento, e compunham de modo a intensificar a aparência vibrante e o movimento. A articulação das figuras e árvores transmutava-se em uma continuidade decorativa de formas ondulantes, repetidamente curvas, sem um eixo distinto.

Na pintura de árvores de Monet, os troncos e ramos se contorcem pelo quadro, como se não tivessem conexão com a massa da vegetação [FIG. 22]. A folhagem está tão associada, por meio da pincelada, com o solo, a terra, as construções e as áreas vizinhas, que mal distinguimos a massa de uma árvore da outra. Fundindo-se, parecem compartilhar partes de uma silhueta comum; e, se aparecem algumas linhas, elas se entrecruzam ou são interrompidas, como se não houvesse na natureza objetos bem definidos, com formas delimitadas. Antes de mais nada, sentimos a força das pinceladas como elementos em relevo, além da riqueza dos contrastes dos pontos — os toques de vermelho, azul e amarelo sobre o verde são mais pronunciados do que o contraste da grande área de verde abaixo contra o verde superior, ou, até mesmo, do verde com o azul. A cidade distante, que é a área mais clara e que parece mais amarelada contra o céu azul, está, felizmente e por capricho, em silhueta, de tal modo quebrada pela vegetação e por manchas de cor que não conseguimos desenredá-la da paisagem e ver sua estrutura interna; ela ocupa o seu lugar no todo por meio do grão, do relevo e da cor das pinceladas, que têm suas próprias analogias. Onde a linha sobreviveu, como nas árvores em silhueta, é uma linha errante, arrastada, um arabesco decorativo próximo ao plano da tela, não um fechamento, um contorno organicamente articulado, distinto do contorno dos objetos próximos contrapostos.

Outro procedimento impressionista era tratar os objetos distintos como pontos flutuantes; estes eram freqüentemente pintados como se fossem transparentes,

23 CLAUDE MONET, *Ninféias I*, 1905, óleo sobre tela, 89,5 x 100 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

com uma área cobrindo a outra, como em *Ninféias 1*, de Monet [FIG. 23]. Algumas vezes, vários objetos distintos — construções, árvores, água etc. — foram dispostos em uma atmosfera que, nos pontos de contato de um objeto com outro ou com o fundo, dissolve-os em uma grande massa de cor; não enxergamos isso como cor local, mas como uma tonalidade dominante peculiar à luz do sol e à atmosfera. Quando Monet isolou elementos da paisagem, como as rochas de Belle-Île no mar, considerou-os de lado ou como um grupo, de modo que, por mais bem definidos que sejam, parecem incompletos; os elementos isolados da paisagem são marginais ou cortados pela moldura, em vez de colocados no centro do campo de visão.

Numa vista de Paris — um parque e uma rua vistos de cima — pintada por Gustave Caillebotte, as figuras foram observadas ou de lado ou em uma perspec-

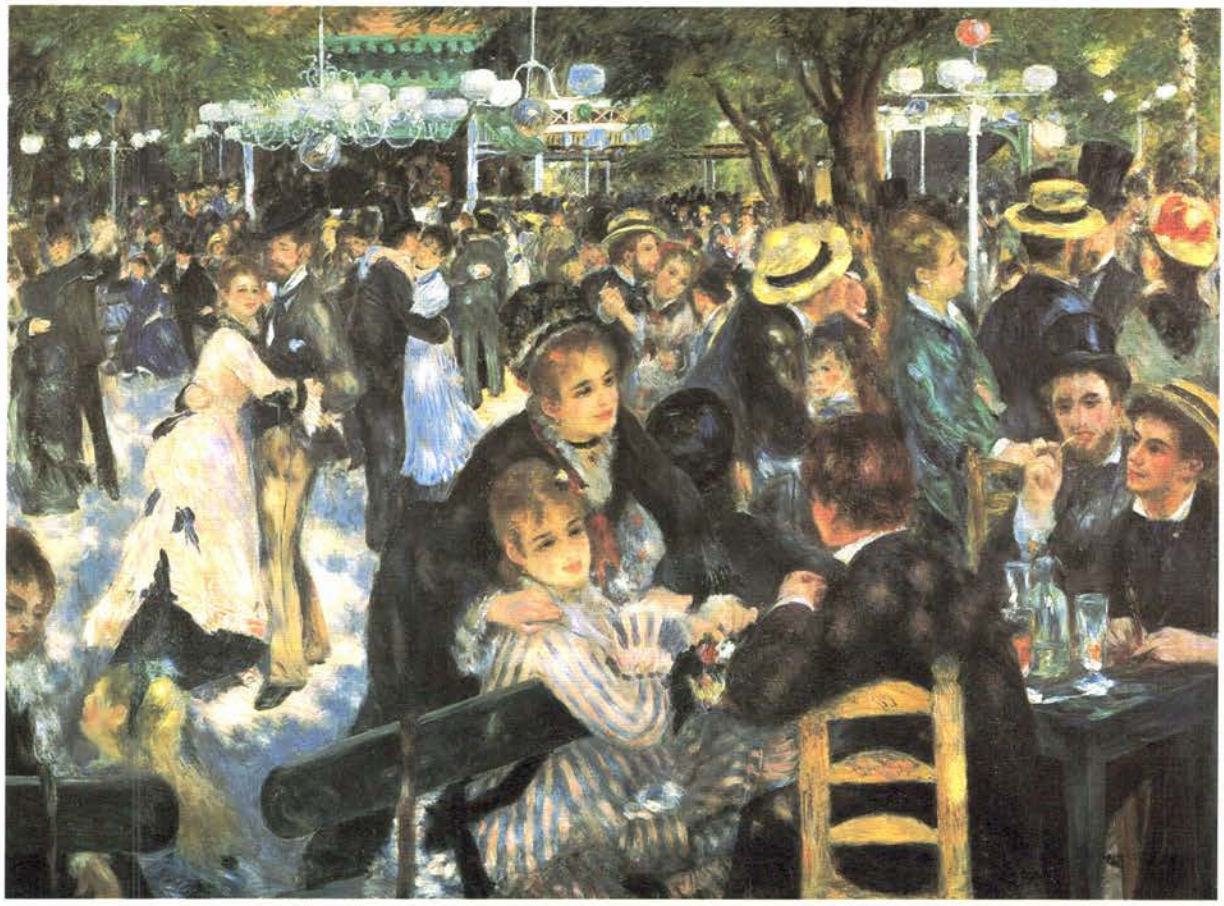
24 GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Bulevar visto do alto*, 1880, óleo sobre tela, 65 x 54 cm, coleção particular, Paris.

25 CLAUDE MONET, *Moinho em Zaandam*, 1872, óleo sobre tela, 48 x 73,5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

tiva que as deformava [FIG. 24]. As figuras escorçadas em pé são confundidas com postes, e uma árvore, que é normalmente uma forma radial centralizada, é vista como um objeto emaranhado e incompleto.

Se um pintor impressionista compusesse um grupo simétrico, equilibrando, como fez Monet, os barcos e a margem, uma oposição abrupta ainda pareceria inconciliável, a não ser pelas afinidades de cor, pelo vigor comum das manchas e pela repetição decorativa de alguns elementos triangulares. As composições não eram mais cenas concentradas à maneira antiga. As pinceladas tornaram-se recursos ousados e arbitrários de organização do todo. No quadro dos moinhos, de Monet, as grandes pás foram formadas com pinceladas vigorosas, amplas, que dominam o céu [FIG. 25]. Ele pintou as nuvens separadas com manchas igualmente largas do pincel — muito maiores do que no primeiro plano — e contrastando com a arquitetura dos moinhos. A pincelada foi absorvida na composição dos objetos e os objetos, na composição das pinceladas. Essa liberdade radical nas correspondências das unidades de execução e de representação, da imagem e da estrutura pintada, foi desenvolvida nos últimos quadros, com elementos mais minuciosos.

Outro tipo de unificação dependia da dispersão das unidades que, embora ao acaso, preservavam o mesmo efeito global de uma parte a outra, ou de um equilíbrio não acentuado dos elementos em uma parte contraposto aos elementos de outra. A recorrência de densidades similares de elementos repetidos em toda parte — tantas janelas acima de tantos ramos, figuras, ônibus e árvores, manti-



dos com poucos desvios — permitiu ao pintor unir o que, de início, parecia acidental e desordenado.

Mais envolvido com a composição formal no sentido clássico, Renoir continuou a estudar os velhos mestres, e seguia uma norma herdada, geralmente compondo agrupamentos fechados. Como impressionista, ele tentou conciliar essa atitude tradicional com a nova tendência à composição difusa, livre. Se isolarmos as figuras em seu *Baile no Moulin de la Galette* [FIG. 26], traçando seus contornos a lápis, descobriremos traços de Paolo Veronese, Peter Paul Rubens e outros — um agrupamento e centralização triangulares. Mas Renoir dilui e oculta tais artifícios mediante a sobreposição de objetos da mesma cor; ele também os fragmenta, transportando as cores do grupo mais formalizado para um menos formalizado, ao lado; finalmente, ele multiplica pequenas unidades que têm pincelada e cor similares em todas as partes da composição. Vemos esse procedimento mais obviamente nas lâmpadas no alto, nas manchas da luz do sol incidindo sobre as figuras que dançam e o chão, nos ornamentos das roupas e chapéus e na natureza-morta à direita. Nessa obra, descobrimos como a pincelada e os padrões de sensação impregnam aspectos do quadro impressionista

26 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Baile no Moulin de la Galette*, 1876, óleo sobre tela, 131 x 175 cm, Musée d'Orsay, Paris.

27 CLAUDE MONET, *As quatro árvores*, 1891, óleo sobre tela, 81,9 x 81,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

que, ordinariamente, parecem fechados a esses elementos, até mesmo em uma composição altamente formalizada.

Outro artifício importante da composição impressionista — e o que foi mais cultivado por Degas, embora exemplos brilhantes sejam encontrados na obra de Monet, Renoir e Pissarro, e nos últimos quadros de Manet — é a prática da segmentação, tanto no interior do quadro quanto nas bordas. O princípio é que nenhum objeto deve ser completo. Um objeto deve ser cortado pelos objetos vizinhos ou pela moldura, como se visto por um olhar periférico ou parcialmente obstruído, através do qual a qualidade da percepção casual, desprevenida, é afirmada. Além disso, a segmentação aproxima a cena do espectador.

Em *Place de la Concorde (O visconde Lepic e suas filhas)* de Degas, há uma formalidade no agrupamento de uma figura grande ao lado de duas menores, no que parece ser uma composição triangular clássica. Porém, os elementos do grupo não são figuras que olham para o centro ou se comunicam como nas composições mais antigas. Elas estão passando umas pelas outras na rua, e cada uma

assumirá outra posição no instante seguinte; estão tão perto de nós, como um transeunte cuja figura inteira não se consegue ver; porém mal reparam em você, e a consciência que se tem delas não passa de atenção passageira. O homem à esquerda foi desenhado com humor — está andando, embora pareça completamente imóvel —, e realizado como um segmento de uma figura captado pelo olho do observador assim que entra em seu campo de visão. A distância, há alguns objetos indistintos em movimento. Em outras obras, onde o contato de uma figura com o chão é visível, a figura provavelmente está se movendo; e no mesmo quadro, se uma figura está imóvel em pé, não podemos ver o contato com o chão. Esse é um princípio aplicado por Degas que tem um efeito sutil em várias pinturas de dançarinas ensaiando. O artista esforçava-se para diluir a noção de fixidez, de definição de posição, e para inventar formas de agrupamentos que tivessem relação com as qualidades da pincelada e da cor, que pudessem produzir um efeito incomum, intensificado, de movimento e surgimento, ainda que correspondesse a uma atenção momentânea.

Uma das pinturas de Monet, de sua série de choupos [FIG.27], parece mais formalizada e chegou até a ser descrita como um exemplar do "espírito geométrico" francês. Esses choupos parecem ser apenas um segmento de uma série maior, assim como o seu reflexo é cortado pela borda inferior da moldura. Aqui, a regularidade é somente um acidente da natureza, um extrato atípico; se víssemos a paisagem como um todo, ela pareceria muito menos regular. Monet só é capaz de apresentá-la como regular sacrificando a sua inteireza. Aqui, mais uma vez, observamos que a maior regularidade ocorre onde há uma certa indefinição — vemos objetos distantes, mas, mediante seu contato com a moldura, também parecem próximos.

Um último aspecto do impressionismo que foi muitas vezes mal compreendido é seu caráter de esboço. As pinturas impressionistas foram com freqüência depreciadas como meros esboços sem uma ordem compositiva. Justamente porque realizados tão rapidamente, os esboços são considerados representações abreviadas do que poderia ser representado de maneira mais completa. Os quadros impressionistas partilham com os esboços a qualidade de expressão e execução rápida e direta. Porém, ao contrário dos esboços anteriores, que eram concebidos como esforços preparatórios, como um passo para um todo mais estudado e completo, as pinturas impressionistas eram obras finalizadas; quase sempre cada pedaço de sua superfície havia sido preenchido, e cada possibilidade válida que o artista divisava no momento era realizada na obra. Quando o pintor deixava partes da tela vazias, era com a consciência de alcançar uma harmonia e unidade nas quais o tom da tela é uma nota apropriada e funciona como tal no todo.

Os quadros impressionistas não eram versões reduzidas ou concisas de um tipo mais completo de forma desenhada; eram um novo tipo de pintura que, empregando algumas técnicas do esboço, afastou-se dele, não somente quanto ao objetivo de completitude, como em sua ampla coerência em diferentes aspectos — superfície pintada, qualidades do objeto visto, modo de composição, estrutura de intervalos na cor, e ritmo, forma e relevo da pincelada. Todos esses aspectos se sustentavam; nenhum era sacrificado em prol da rapidez na execução.

CAPÍTULO 3 NATUREZA E MEIO AMBIENTE

Freqüentemente explicado como o auge de quatro séculos de representação da "natureza", o repertório de imagens do impressionismo também pode ser descrito como a representação de um meio ambiente ideal. No pensamento ocidental, "meio ambiente" nem sempre significou o mesmo que "natureza". A natureza é abrangente, ilimitada, uma totalidade sem eixo ou centro, ao passo que o meio ambiente, menos inclusivo, implica uma criatura perceptiva e sensível como seu ponto de referência, seu objeto confinado, o que pressupõe o homem como um habitante, inserido em um campo limitado, um meio.

Os ambientes são vários, até dentro do mesmo espaço, cada um relacionado com um ser, humano ou animal, sobre o qual atua diretamente e que o modifica ou se adapta a ele. A natureza, por outro lado, é única, universal e absoluta; envolve e permeia todos os meios ambientes. O conceito de natureza também pode ser aplicado em um sentido restritivo ou ideal, em contraste ao artificial e ao reconstruído, enquanto o ambiente pode compreender, além do segmento local de terra e ar, a segunda natureza, remodelada, da terra cultivada, das cidades e ruas, estradas e casas, barcos e portos. O meio ambiente pode ser mais inclusivo do que a natureza, mas também menos, conforme a escala e o aspecto considerado.

Na arte mais antiga, o ambiente era quase sempre uma tela de fundo ou palco para uma presença humana em destaque. No século XIX, foi mais proeminente, parte inseparável do que era humano, ambos fonte e produto de sentimentos, estados de espírito e ações. Para o homem na rua, a multidão, juntamente com as casas, lojas e veículos, tornou-se parte sensível de sua própria existência. Tudo isso apareceu na arte impressionista como um espetáculo experimentado sem tensão ou conflito.

O impressionismo conferiu ao meio ambiente um novo tipo de unidade fundindo a aparência das esferas natural e humana. Uma luz e atmosfera sutis permeavam suas imagens; havia nas retratações dos dois mundos a mesma oscilação das pinceladas coloridas, com um constante intercâmbio de qualidades. O tema era, com freqüência, um estado momentâneo do meio ambiente artificial influenciado pela natureza, ou da natureza modificada pelo homem: o clima instável, com seus momentos agradáveis de luz solar brilhante; a paisagem mudando com a luz e a posição do espectador em movimento; o trem atravessando veloz o campo e transformando-o com a fumaça e o vapor, revelando, simultaneamente, novos panoramas ao viajante.

O tempo, nessa arte, era marcado pelo ritmo tanto do meio construído pelo homem quanto da natureza. Os aspectos variáveis das ruas da cidade, parques, estações ferroviárias, choupos, catedrais, montes de feno — coisas construídas e dispostas pelo homem — eram, como os aspectos das paisagens naturais, o efeito de forças impalpáveis e difusas de luz e ar, mas também da presença humana mutável e dos observadores em movimento. O leque de temas refletia a realidade predominante do meio ambiente como um campo comum de prazer. Seu apelo em imagens pode ser aferido pela atração crescente desse meio retratado como uma esfera coletiva significativa para normas de vida e bem-estar pessoal.

Os temas da pintura impressionista eram, em sua época, ocasiões exemplares de liberdade. Eximiam os espectadores, por um momento, do hábito, da rotina e da ordem doméstica, tão limitadores, e os revitalizavam com o estímulo das novas belezas do visual. Essa arte celebra a mobilidade dos que flanam pela cidade, dos viajantes e dos desportistas; a receptividade dos espectadores atentos e ávidos; e a riqueza e o aspecto indeterminado do meio, aberto, cambiante, que oferece inúmeras vistas e sensações fascinantes. Os observadores, aí, são centrais, mais que olhos focalizadores que moldam a perspectiva de uma cena; as pinturas representam locais desfrutados pelos próprios artistas, observadores mais atentos que partilhavam a feliz imersão dos espectadores casuais, em movimento ou não, nesses mesmos meios. As cenas ao ar livre ou de interior eram, quanto à sensação, opostas às restrições da vida prática; eram compatíveis com uma perspectiva que antecipou o momento da visão estética como um fim em si mesmo, a ser saboreado sem pensar em causa ou conseqüência. Em sua época, os temas urbanos, acima de tudo, atraíam mentes que viam nesse ambiente cambiante um símbolo estimulante da modernidade, e fruíam a surpresa da capacidade perceptiva despertada no mundo ao ar livre, uma sensação animadora de liberdade e expansão.

Na arte antecedente, a partir do século xv, os temas religiosos, especialmente as pinturas das grandes cidades de Florença e Veneza, incluíam várias representações do ato de ver: figuras despreocupadas olhando pelas janelas ou nas sacadas e parapeitos, observadores em cerimônias e procissões; mais tarde, figuras contemplativas em paisagens, às vezes em lugares altos; artistas desenhando ao ar livre; cenas com espectadores de esportes e espetáculos. Esses eram, em geral, os motivos menores à margem de temas mais favorecidos, com um significado religioso ou dramático. Mas ocorrem com freqüência suficiente para mostrar que o momento estético era apreciado como tal e se tornou uma ocasião recorrente valorizada na vida diária. Sem dúvida, em todos os tempos, uma nova vista, seja da arte seja da natureza, quebrando a monotonia de uma existência estagnada ou aliviando a tensão da ansiedade e do conflito, era uma atração irresistível — até mesmo para as pessoas mais felizes. As festividades, religiosas e seculares, excitavam o interesse mais arguto por seu apelo visual e freqüentemente estimulavam a invenção de novos trajes, emblemas e máscaras. Mas, em sua representação, essa experiência era secundária à retratação e simbolização dos conceitos religiosos, folclóricos e cívicos subjacentes ao momento festivo. Comparada a exemplos mais antigos, a imagística do impressionismo parece mais clara e completamente dedicada ao deleite do olhar errante no mundo real, com tudo o que

isso implica para a liberdade de movimento do indivíduo. A tela gigantesca de Veronese no Louvre, uma imagem estupenda de um banquete público, com uma profusão infindável de participantes e espectadores, contém figuras isoladas e em grupo que devem ter servido de modelo para os quadros de Renoir dos almoços e passeios de canoas, das pessoas nos salões de dança, no circo e na ópera. Mas os espectadores festivos do pintor italiano participam de uma cerimônia — *As bodas de Caná* [FIG. 28] — e testemunham um milagre, enquanto Renoir, fruto genuíno de seu tempo, retrata os prazeres de um feriado como uma ocasião secular recorrente e escolhe para representar essa liberdade de movimento um passeio de barco sem um foco, um centro, ou um agrupamento prescrito. Outros artistas religiosos de sua época que escolhessem representar as bodas de Caná provavelmente teriam sentido a incongruência do significado sacramental do tema evangélico e a elaboração absorvente de um festival cívico no quadro de Veronese; eles teriam devolvido à imagem do banquete de casamento a sua essência original do milagroso, e reduzido ou excluído a companhia da multidão se divertindo.

Na metade do século XIX, o espectador era um elemento indispensável da imagem fiel de um evento dramático. O pintor Ernest Meissonier, que, com freqüência, pretendeu recriar para o observador o falecido Napoleão I e seus triunfos em batalhas como um espetáculo verossímil, reprovaria o quadro *O assassinato do*

28 PAOLO VERONESE, *As bodas de Caná*, 1562-63, óleo sobre tela, 666 x 990 cm, Musée du Louvre, Paris.

bispo de Liège, de Delacroix [FIG. 29], porque os espectadores nessa cena não estavam se esforçando para ver. Mesmo para os artistas acadêmicos, o instante da visão tinha se tornado um tema absorvente; e, assim como esperavam atrair para os seus quadros no Salão os olhares das pessoas e deixá-las maravilhadas com a minúcia e veracidade dos detalhes pintados, também confirmavam para o observador a ânsia correspondente de ver a multidão dentro do quadro. A visão era estimulada pela curiosidade em relação ao poderoso e grandioso, e pelo fascínio da violência; no Salão, os visitantes eram atraídos pelo milagre visível da habilidade do pintor e pelo que era instigante ou sensacional em sua história.

Os pintores acadêmicos, antes dos impressionistas, também tinham afinidade com o tema da visão estética, em que a contemplação e o julgamento das obras de arte e a intimidade partilhada com o pintor trabalhando em seu ateliê eram os temas preferidos. Mas recebiam, em geral, um tempero histórico ou exótico, como no quadro de 1860, de Meissonier, que retrata um artista holandês do século XVII diante do cavalete admirado por um cliente,[1] ou em *O mercador de tapetes* [FIG. 30], pintura de Jean-Léon Gérôme na qual compradores examinam um

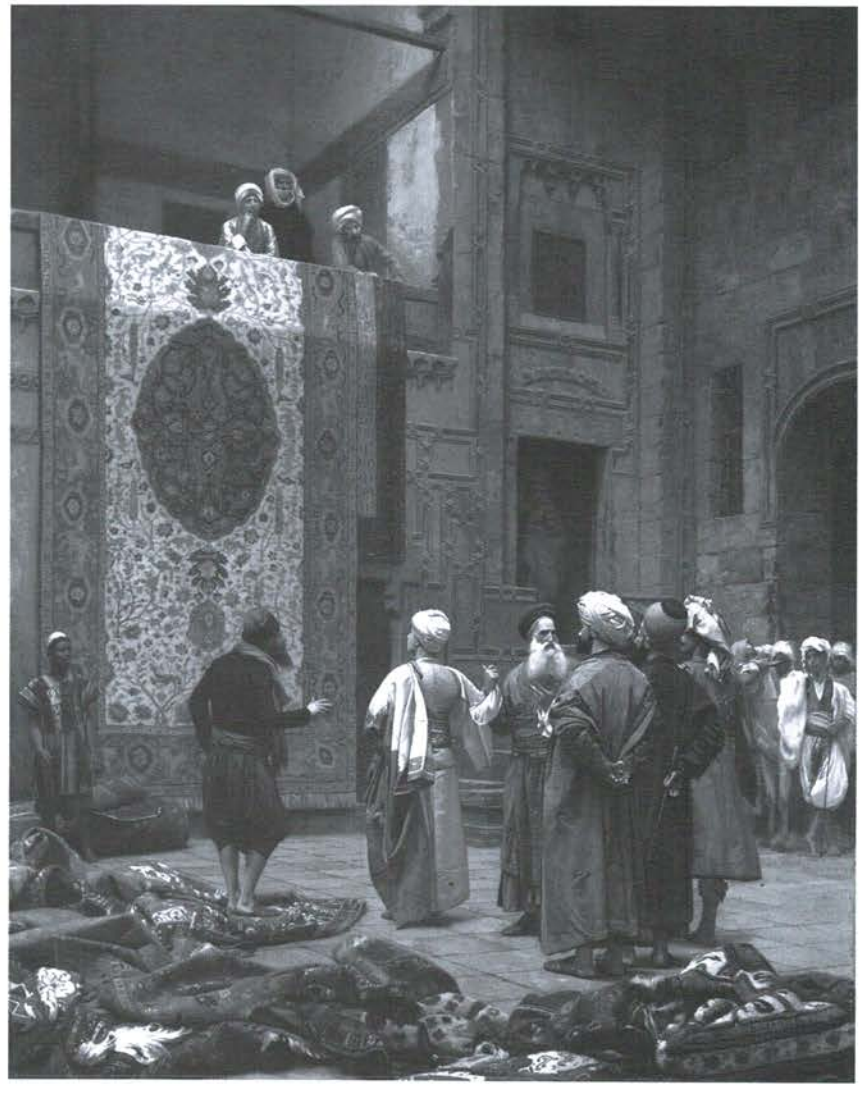
1. Localizado no Musée d'Art et d'Histoire, Lille.

29 EUGÈNE DELACROIX, *O assassinato do bispo de Liège*, 1829, óleo sobre tela, 91 x 116 cm, Musée du Louvre, Paris.

30 JEAN-LÉON GÉRÔME, *O mercador de tapetes*, 1887, óleo sobre tela, 83 x 65 cm, The Minneapolis Institute of Arts.

grande tapete suspenso, como um júri que faz a seleção das obras para o Salão.

Em outro tema popular da pintura acadêmica em meados do século XIX — visitantes do museu ou do Salão —, reconhece-se um descendente dos quadros mais antigos representando o interior do palácio ou galeria de um colecionador, com as paredes apinhadas de dezenas de pinturas emolduradas. O que distingue as versões modernas é a proeminência do espectador, seja um observador isolado, como nos exemplos de Degas ou Renoir, seja uma multidão. A ocasião, privada ou pública, de ver o íntimo e o pessoal na experiência da arte e, às vezes, o próprio espetáculo da multidão, inspirava a concepção do tema. Honoré Daumier, mais do que qualquer outro artista, expôs essa grande preocupação com a arte em seu tempo. Embora seja considerado um exemplo de artista que confrontou em sua obra as realidades social e política da época — em contraste com



aqueles que praticavam uma arte idealizada —, ninguém mais retratou com tanta freqüência e tão vividamente os visitantes no Salão, a paixão individual pela arte, as emoções e os prazeres do amante da arte — o perito e o colecionador —, comparáveis aos do freqüentador de teatro e do diletante, com reações que vão do êxtase à curiosidade filistéia e à perplexidade. Com base nesses quadros com cenas do mundo da arte, podemos documentar a realidade da arte na vida privada e na vida pública durante o seu tempo.

Os impressionistas possuíam um corpo de temas coerente e significativo, assim como os pintores da Idade Média e da Renascença tinham seus temas canônicos encomendados, nos quais reconhecemos interesses e crenças comuns da época. A novidade da nova arte, temos de admitir, não estava simplesmente na escolha dessas cenas que consistiam em um complexo de espetáculo e espectador que também pode ser encontrado, embora em um âmbito menor, nas pinturas contemporâneas de estilo conservador. O que a tornou uma arte singular foi a nova maneira de conceber a obra como um objeto para o olhar; a substância pictórica como um tecido de pinceladas coloridas renova na imaginação qualidades da experiência original do tema que incitou o artista a representá-lo em sua tela. Por mais veementemente que se atenha ao princípio de que somente tons e pinceladas têm valor em uma pintura, algo da atitude que dirigia a reação do espectador a esses locais e momentos reais entrava na experiência solidária do quadro. Ao defender essa arte, ainda não aceita, em 1877, o crítico de arte e escritor Georges Rivière, amigo íntimo de pintores, que estava completamente ciente da originalidade deles como artistas e da busca de uma nova harmonia de tons como meta primordial em sua arte, destacou também o frescor dos temas, a atmosfera parisiense contemporânea, a sua realidade como uma parte característica e valorizada do modo de vida moderno. Alguns anos depois, Marcel Proust — um artista extremamente cônscio —, escrevendo com admiração sobre as paisagens de Monet, viu nelas uma evocação ideal da beleza da luz e da cor na natureza, que tanto lhe causavam prazer.

Em alguns aspectos, o impressionismo foi como as primeiras inovações na arte da Antigüidade cristã, que se efetuaram em estágios — após uma longa dependência das formas mais antigas, criadas para um ponto de vista e temas pagãos —, mediante a vontade de sucessivos artistas — no final, os próprios cristãos e cada vez mais dependentes do mecenato cristão — de realizar um estilo incutido de qualidades mais consoantes com a nova fé religiosa. Foi um processo de muitas gerações, durante o qual as imagens de conteúdo cristão muitas vezes mal se distinguiam, em estilo, das obras pagãs; enquanto no século XIX, em um espaço de tempo extraordinariamente breve, talvez não mais de dez anos, os artistas desenvolveram, com um tema compatível de interesse atual, novas qualidades de cor, forma e superfície que logo ganharam aceitação e se tornaram um estilo mundial. (Rápido em seu desenvolvimento, e drástico, como pareceu de início, esse estilo foi precedido por uma prática mais antiga, cujos aspectos essenciais se assemelhavam à estética e ao conteúdo dos impressionistas.) Essas novas características da arte lembram as invenções de romancistas contemporâneos que, esforçando-se para alcançar, com vistas a uma perspectiva radicalmente naturalista, as qualidades adequadas em seu próprio meio, divisaram uma

nova sintaxe, vocabulário e textura de linguagem, assim como novos padrões de descrição e narração: em suma, uma nova arte literária.

Tratarei em outro capítulo das inovações artísticas. Para entendermos o que é distintivo na concepção do tema dos impressionistas — que pertence à estética da vida, do espetáculo e do espectador na natureza e no ambiente construído —, comparemos esse estilo com outros anteriores que retrataram o mesmo tema ou temas semelhantes. Começarei com as primeiras pinturas de Monet representando paisagens com um espectador que parece incorporar grande parte da relação do próprio pintor com o ambiente.

A tela de Monet intitulada *À beira do Sena em Bennecourt* [VER FIG. 12a] retrata um local próximo a um balneário no Sena, onde os impressionistas freqüentemente trabalhavam no fim da década de 1860 e na década de 1870. O espectador — a mulher descansando à sombra de uma árvore — não é da comunidade local de aldeões ou camponeses, mas uma mulher da cidade, que desfruta, com uma descontração de feriado, a luz e o ar, e o bem-estar de um relaxamento no campo. Do ponto de vista dos pintores mais antigos, o que ela contempla mal se define, embora seja reconhecido como um todo. Com o mesmo grau de imprecisão, Monet representa as casas rurais ao longe e seu reflexo invertido na água. Para a mulher, a paisagem espelhada no rio é semelhante à sua visão dos objetos reais na outra margem. O reflexo e sua fonte são como um quadro para seus olhos — fenômenos distantes, formas oscilantes, quebradas e imprecisas no tremular dos pontos de cor pequenos e próximos.

Na tela, a sua face sombreada é uma mancha cujo tom mal distinguimos do tom ao lado, de uma casa refletida na água; a imagem invertida não tem uma localização nítida no espaço da paisagem. Partes dessa cena, para não dizer o todo, são uma miragem colorida. Também para a mulher, podemos supor, a paisagem deve grande parte de seu encanto às várias notas de cor separadas e aos reflexos fascinantes que dificilmente prenderiam o seu olhar se ela estivesse meramente reconhecendo o local, ou procurando um caminho ou um ponto de referência na paisagem.

No mesmo espírito, Monet representou um terraço à beira-mar [FIG. 31]. Os visitantes, sua própria família, no meio de flores variadas, sob bandeiras brilhantes — faixas intensas de vermelho, azul e branco contra o céu —, desfrutam o sol e a vista. Ao longe, como equivalentes transpostos das flores e da luz sobre a sombrinha, o chapéu e as roupas, estão os barcos e as ondas — objetos apenas vagamente formados para o olhar do espectador. Pontos cambiantes no tráfego da paisagem, sem nenhum grande significado em si mesmos, fazem parte do seu encanto para um espectador que, sem precisar agir ou aprender, saboreia o espetáculo da natureza a se modificar calmamente à luz do sol quente. Os elementos dispersos da cena original parecem provocar e sustentar uma maneira de ver e um método de pintura; suprem o artista com notas de cor para a sua composição informal. Observando a tela, distinguimos os pontos mais pronunciados, os contrastes e pinceladas singulares, do mesmo modo como o olho do espectador na praia é detido momentaneamente ora pela ondulação da água, ora pelos barcos, flores e pelas pessoas passeando em sua frente — um momento de sere-

31 CLAUDE MONET, *Jardim em Sainte-Adresse*, 1867, óleo sobre tela, 98,1 x 129,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

nidade, sem tensão nem drama. Ele não precisa conectá-los com firmeza, construir com eles uma ordem maior, mais compacta e concentrada, ou interpretá-los após distinguir os tipos diferentes de objetos; a unicidade do todo com as suas muitas partes dispersas deriva, em grande medida, da luz e da atmosfera comuns nas quais cada elemento tem o seu lugar como ponto de interesse, plenamente satisfatório a um espectador despreocupado, de férias. É uma unidade de local e de estado de espírito sustentada por algum tempo pela forte luz do sol que levou as pessoas ao ar livre e que pode ser ignorada por um olhar mais prático.

Ao descrever a beleza de um porto no canal da Mancha, do ponto de vista de um parisiense, Baudelaire, pouco antes, demorou-se no céu, nas nuvens, na cor cambiante do mar, na atração irresistível exercida pelos barcos, no ritmo das ondas, na cintilação do farol — em conjunto, um prisma encantador e prazeroso aos olhos. "E há, acima de tudo, uma espécie de prazer misterioso e aristocrático, para aquele que não é nem curioso nem ambicioso, em contemplar, reclinado no belvedere ou apoiado no quebra-mar, o movimento dos que partem e dos que retornam. [...]"[2]

A imagem da paisagem e do espectador em Monet personifica a idéia do estético que prevalecia em sua época. Muito tempo antes de essa noção ser expressa na

teoria de Kant, em uma afirmação clássica, já se tinha compreendido que na experiência estética, da natureza ou de obras de arte, dirige-se a atenção, com prazer, à harmonia e à ordem de cor e forma sem se pensar na importância das coisas — seu uso, sua causa e efeito. As qualidades apreendidas como belas (ou feias) em si mesmas, o impacto do instante sobre o sentimento sem o estímulo do interesse pessoal, utilidade ou desejo de conhecimento, separam o momento estético do prático e do intelectual. Desse ponto de vista, Delacroix escreveu em seu diário que a meta da pintura é "o deleite do olhar", idéia que Nicolas Poussin tinha expressado dois séculos antes em uma carta muito citada. Ambos tinham em mente os poderes sensuais de sua arte, não apenas o apelo de sua imagística inteligível, embora tenham conseguido selecionar e compor as formas e cores com vistas à expressão do tema. Entretanto, Delacroix teria achado os quadros impressionistas pouco imaginativos, e Poussin os teria rejeitado como triviais por falta de um tema nobre.

Apesar de ser verdadeiro que na experiência da arte, no sentido de Kant, ficamos atentos às qualidades "inerentes" de uma pintura, estas, com freqüência, são inseparáveis, na nossa percepção e reação, das qualidades do mundo real ou imaginário, que é reconhecido e apreciado como uma matéria distintamente integrada e representada na obra de arte e que desperta outros sentimentos além do suposto puro prazer com a cor e as formas. Kant também falou de "adequação à imaginação"[3] como um fator no juízo estético — conceito que deixou sem explicação. Essa matéria "aderente" também tem uma estrutura mais ou menos identificada e é apreendida pela memória e por associações que contribuem para a compreensão de seu significado. Não somos completamente absorvidos pela pintura de um tema trágico a menos que discriminemos algo da ação, dos motivos e dos sentimentos das figuras concebidas pelo pintor. Reagimos com um vago desconforto de compaixão ou horror a uma cena de violência retratada por Delacroix; e em uma paisagem bucólica indistinta de Corot, o tom idílico renova um sonho de felicidade na solidão. Mesmo quando o homem está ausente e um aspecto da natureza puramente fenomenal está à vista, como na contemplação encantada do pôr-do-sol, Baudelaire pôde dizer, em um poema em prosa sobre o céu ao entardecer, que suas cores surpreendentes "imitam todos os sentimentos complicados que lutam no coração do homem nos momentos solenes da vida".[4]

Nos quadros impressionistas, as agradáveis ocasiões estéticas no ambiente público, com suas conotações de prazer e liberdade, tornaram-se os temas principais da arte. A busca comum desses momentos é, em si, um fato social significativo, assim como os interesses que no passado determinaram a escolha de temas religiosos, dramáticos ou morais na pintura. Não se trata simplesmente do fato de que personalidades excepcionais e sensíveis, os artistas, reagiram a nuanças surpreendentes da cor do céu, achando-as comoventemente belas; mais do que isso, na segunda metade do século XIX, uma parte cada vez maior da vida pessoal do público voltou-se ao deleite da natureza e do espetáculo urbano. A atitude estética tornou-se para muitos um ingrediente indispensável de seu modo de vida, um símbolo e, até mesmo, o suporte de uma ideologia que, ao afirmar a liberdade do indivíduo, teve uma penetração crítica, às vezes polêmica, afirmando o valor dos sentidos e seus prazeres em oposição a uma moral tradicional ou visão

2. "Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur d'un ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, la scintillement des phares, sont un prisme. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tout ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent. [...]" Charles Baudelaire, "Le Spleen de Paris", "Petits poèmes en prose, n. XLI", "Le Port", *Oeuvres complètes*, Paris: Pléiade, 1975, v. 1, pp. 344-5. [*Pequenos poemas em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.]

3. Immanuel Kant, "On the quality of the liking in our judging of the sublime", *Critique on Judgment*, trad. Werner Pluhar, Indianapolis, 1987, sec. 27, p. 117. [*Crítica da faculdade do juízo*, São Paulo, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.]

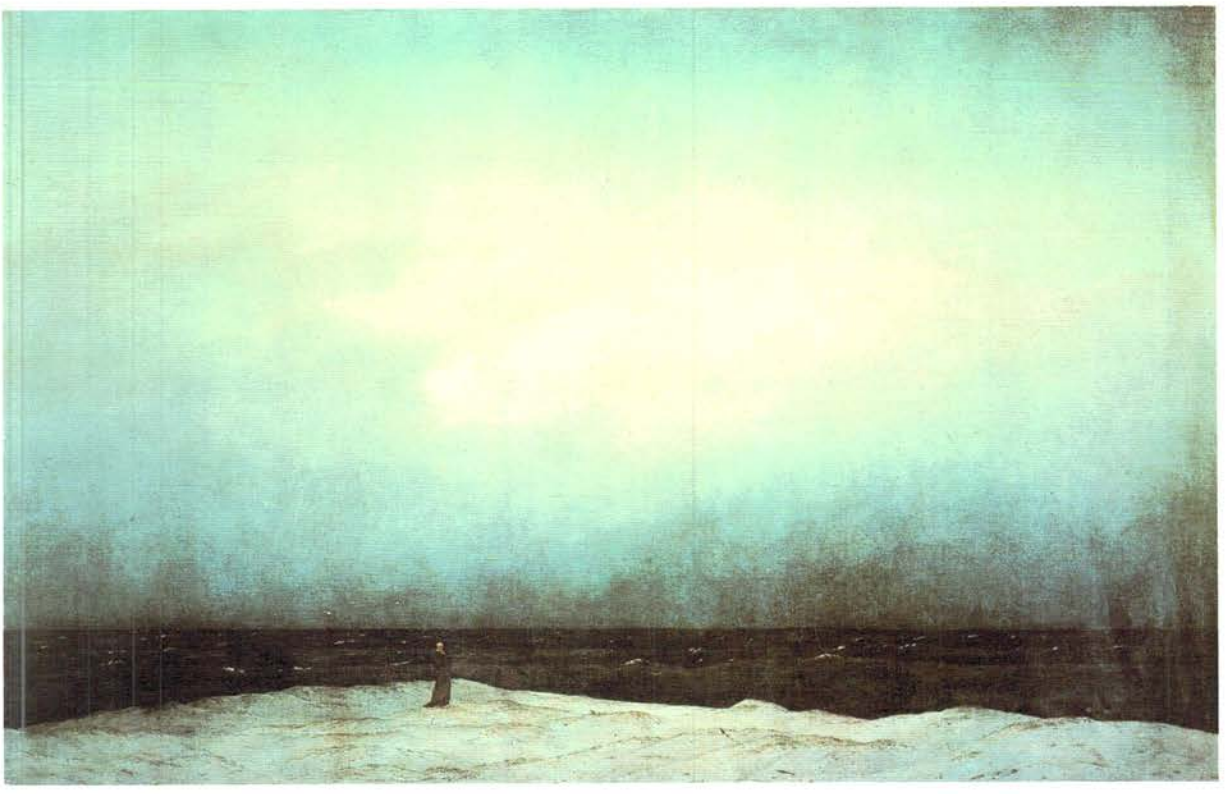
4. "[...] imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le coeur de l'homme aux heures solennelles de la vie." Baudelaire, op. cit., "Petis poèmes en prose, n. XXII", "Le Crépuscule du soir", p. 312.

religiosa de seu valor inferior. Determinadas horas eram reservadas periodicamente para esse prazer, e, em resposta à crescente demanda, foram construídos para uso comum, junto com os meios de viagem, novos parques, bulevares, estradas, praias e belvederes, considerados como locais ideais de recreação coletiva, onde se deleitar com o ambiente era o objetivo primordial.

Ao retratar os momentos estéticos cotidianos, os pintores impressionistas compartilhavam uma paixão popular contemporânea, por mais esquisitas e absurdas que suas obras parecessem na época, devido ao impacto de sua estranha execução. Esses temas consistiam não somente da natureza encontrada no campo aberto, como nas primeiras pinturas de paisagens, onde se trata freqüentemente de uma solidão segura e agradável, mas também do que era mais moderno e público: as ruas, parques, balneários, estradas de ferro, cafés, diversões, esportes ao ar livre, e outras atrações dos feriados da sociedade. Assim como os modos de visão aí associados, os instrumentos de prazer muitas vezes eram introduzidos na concepção das cenas impressionistas. O espectador que se deleita com essas vistas nos quadros talvez não tenha consciência ou talvez fique insensível aos tons e à expressão refinada de luz escolhidos pelo pintor ao representar esse mundo, mas a reação pessoal do espectador à cena original é também estética. Assim como o pintor, o espectador se deleita com as cores e o brilho da paisagem, suas vistas e trilhas, a sua abertura e tráfego, e, depois, recorda-se do encanto dos participantes e das sensações múltiplas do dia de verão no campo ou na praia. E se, com o tempo, o estilo da arte perde a sua estranheza perturbadora, o espectador pode passar a reconhecer na pintura as prazerosas cenas familiares e reagir adequadamente a elas. Qual a diferença entre essa resposta espontânea e as reações devotas à arte religiosa no passado? O crente se comovia com as qualidades humanas das figuras sagradas, sua beleza física e sua nobreza, e com a ameaça e feiúra dos demônios, muitas vezes prestando pouca atenção ao artístico na obra, embora algo de seu caráter fosse alcançado na realização dessas figuras santas ou demoníacas por meio das formas, cores e composição.

O espectador moderno, com sua disposição relaxada de feriado ou férias, não é, evidentemente, o único tipo de espectador da natureza e do meio ambiente. Os pintores anteriores, herdando a antiga tradição da pintura de paisagem liberta de sua função original de cenário para temas de ação, produziram quadros memoráveis do espectador na paisagem. Havia também cenas sem qualquer espectador representado, em que singularidades do ponto de vista da perspectiva sugerem uma presença virtual. Uma vez estabelecida como um tema por si mesmo, a paisagem ficava aberta a seleções e interpretações variadas e podia servir a uma longa série de pontos de vista pessoais mediante as qualidades de espaço e luz que parecem insinuar uma filosofia ou visão de mundo. A comparação dessas obras mais antigas com os quadros impressionistas esclarece ainda mais o que é novo na escolha e concepção modernas.

No meio do quadro *Monge diante do mar* [FIG. 32], o inspirado romântico Caspar David Friedrich coloca diante de nós um modelo de figura contemplativa em sua paisagem ideal. Esse homem solitário não é nenhum artista nem viajante de férias, mas um religioso, um espectador com preocupações metafísicas, retirado do



32 CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Monge diante do mar*, 1808-10, óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlim.

mundo comum. Vestido de preto, em contraste com a tonsura branca na cabeça, que serve como um foco isolado no todo, a sua minúscula forma vertical está submersa na vastidão do horizonte e nos estratos sem vida do oceano, do céu e da terra arenosa. Não há nada mais aqui de humano ou que sugira um homem. Pode-se interpretar a calva como o ponto do pensamento em contraste com a matéria como pura extensão; mas será mais bem compreendida, creio eu, como o espírito apreendendo o espírito na luz misteriosa que surge da escuridão. O mundo visível aparece em seu aspecto primordial permanente por intermédio das constantes rígidas da terra, do céu e da água. A terra é um pedestal do qual o monge vê o grande vazio. A natureza é graduada numa escala de preto e branco, com alguns tons cinza e azulados esmaecidos; para o olho sensual, ela é descolorida e fria como a figura ascética. Na pintura de Monet *À beira do Sena em Bennecourt* [VER FIG. 12A], a mulher com a blusa listrada de branco, verde e amarelo senta-se harmoniosamente na paisagem fértil mosqueada pelo sol forte. O monge de Friedrich contempla a imensidão do oceano e do céu em um instante de clímax da reflexão, não datado em termos de estação ou ano, um ponto não histórico na eternidade de Deus; não é o instante impressionista, nenhuma fascinação pela luz do sol entre outros momentos agradáveis ao olhar errante. Nessa cena sombria, o monge experimenta um estado de iluminação interior. A luz avança no céu, vinda de um horizonte distante acima das trevas do oceano, e em sua oscilação lenta e em expansão guia as reflexões do monge sobre um poder imanente ainda mais vasto.

33 Gustave Courbet, *Marinha, a tormenta*, 1870, óleo sobre tela, 68,9 x 99,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Mesmo quando Friedrich retratou um espetáculo menos grandioso, não deixou de conservar a solidão e o mistério auspicioso de *Monge diante do mar*. Em outra tela, um único espectador contempla um arco-íris em uma montanha erma, atravessando o céu como o primeiro arco espectral depois do Dilúvio — um sinal de Deus.[5] Ou três figuras sentadas em um penedo escarpado na praia, observando os barcos que se afastam na névoa.[6] Os homens estão de preto como as rochas; a marinha e as embarcações são cinza brumoso; do escuro, um homem olha na direção de uma meia-luz. Nada nessa cena solene, melancólica, sugere portos, cidades, belvederes, estradas ou lugares sazonais de espectadores habituais.

Mais próxima dos impressionistas em tempo e lugar está uma pintura de Courbet [FIG. 33], que em sua amplitude e solidão lembra o oceano de Friedrich. Mas, aí, água, céu e terra foram representados como um maciço grandioso. As nuvens revolvem-se, graves e ameaçadoras; as ondas gigantescas parecem crescer à medida que avançam e exibem o seu imenso poder. Rochas espalhadas no primeiro plano, vestígios de antigas catástrofes, completam a série de nuvens volumosas, o peso do oceano e a terra sólida; e tudo isso, junto com a densa substância da tinta, tão diferente da película contínua e lisa da superfície cinza de Friedrich, proclama a alegria do pintor com a universalidade da matéria. Dos variados estados do mar, Courbet não seleciona um aspecto ameno do verão que atrairia os habitantes da

cidade à praia, mas uma vista sublime. A natureza, aí, é uma presença assoberbadora, o fundamento elementar do materialismo natural de Courbet; é uma concepção da matéria como o substrato eterno e móvel da existência, como o existente em si. Nessa imagem menor, que possui uma grandeza metafísica igual à tela do pintor alemão, também há algo do sonho de força e da ânsia da imortalidade do artista. Em uma carta apócrifa ao romancista Jules Vallès, narrando uma visita ao oceano, Courbet conta como gritou: "Oh, mar, sua voz é formidável, mas nunca conseguirá abafar a voz da Fama quando gritar o meu nome ao mundo inteiro".[7] Como seus críticos observaram com deleite, a imensa assinatura do orgulhoso Courbet era maior do que a dos outros pintores de sua época.

Nem Friedrich nem Courbet teriam provavelmente retratado o litoral arenoso, com veranistas despreocupados à beira-mar e suas pequenas cabines e roupas urbanas da moda, passeando e conversando, como são vistos nas encantadoras paisagens esboçadas com leveza nas décadas de 1850 e 1860 pelo professor de Monet, Boudin [VER FIG. 7].

Numa tela inicial de Monet, *O cais no Havre, intempérie* [FIG. 34], o arco-íris espetacular e o mar turbulento, caro aos pintores românticos, são reduzidos e a tempestuosidade da cena é suavizada pelos elementos humanos — os que caminham pelo quebra-mar — e pelo poste de luz, que juntos sugerem uma rua da cidade no litoral. Mesmo nas últimas pinturas do mar feitas por Monet, rochas estranhas e espetaculares erguem-se na água iluminada pelo sol, como habitantes e construções, Stonehenges submersas, marcos monumentais para um olho educado nos espaços da cidade e nas estradas do interior [FIG. 35]. Entretanto, algo das percepções de Friedrich e Courbet sobreviveu na arte posterior de Monet — a sublimidade do oceano —, e o visitante mais frívolo reagiria com reverência a sua majestade e a seu movimento eterno.

Apesar de as rochas de Monet, batidas pelas ondas em Belle-Île e Étretat, terem a aparência semelhante à aspereza e dinamismo do tema de Courbet, ele também pintou locais mais calmos com uma quase transparência de céu e água, capazes de sugerir, como *Monge diante do mar*, de Friedrich, uma essência imaterial perene nos fenômenos. Também aí, as encantadoras vistas que Monet fez do Sena atravessando Paris e Rouen e das marinhas e balneários próximos registraram a luz e a cor momentâneas e com as quais se depara casualmente, uma luz e cor sazonais, que mudam a toda hora. Em sua excelente série sobre cenas londrinas, a cidade, um fantasma em silhueta, funde-se com o céu e o rio em uma tonalidade velada. Nas mais vivazes e densas, assim como nas mais rarefeitas dessas pinturas, Monet permaneceu fiel ao olhar impressionista, o deleite do espectador com um meio surpreendentemente manchado e matizado. Em suas obras posteriores, a água era, com freqüência, um segmento isolado da natureza, sem céu ou horizonte, uma pequena extensão de um lago com flores na superfície, transposta para a tela no tamanho natural, ainda mais distante da dimensão cósmica dos pequenos quadros de Friedrich e Courbet, embora Monet aspirasse à grandeza por meio da expansão da tela e da riqueza misteriosa de um único matiz. Apesar de sua amplitude, a concepção do "tema" nesses quadros — pedaços de natureza cultivada próximos ao observador — não tinha nada da escala

5. C. D. Friedrich, *Paisagem de montanha com arco-íris*, 1810, óleo sobre tela, 70 x 102 cm, Museum Folkwang, Essen.

6. C. D. Friedrich, *Nascer da lua à beira-mar*, 1822, óleo sobre tela, 55 x 71 cm, Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlim.

7. "O mer! Ta voix est formidable, mais elle ne parviendra pas à couvrir celle de la Renommée criant mon nom au monde entier." Citado em *Courbet à Montpellier*, catálogo de Philippe Bordes, Musée Fabre, 1985, n. 16, p. 55. A citação é freqüentemente associada a *O litoral em palavas*, pintura de 1854 do Musée Fabre de Montpellier, que mostra uma figura acenando com o boné à suave arrebentação das ondas no Mediterrâneo. Considera-se que a citação tenha derivado de uma carta que não mais existe, escrita no mesmo ano a Jules Vallès, um jornalista radical cujo retrato foi pintado por Courbet no começo da década de 1860. Entretanto, por volta de 1854, Courbet ainda não conhecia Vallès, homem mais jovem, e o tom grandiloqüente não é como Courbet normalmente se expressava em suas cartas. Philippe Bordes, estudioso de Courbet, tem dúvidas de que o homem, no quadro, acenando com o boné, seja mesmo o pintor, ele possivelmente representa o seu protetor, Alfred Bruyas.

34 CLAUDE MONET, *O cais no Havre, intempérie*, 1867, óleo sobre tela, 50 x 61 cm, coleção particular.

grandiloqüente que antes tornara o oceano o objeto inevitável das meditações melancólicas ou exaltadas sobre o cosmos e a eternidade.

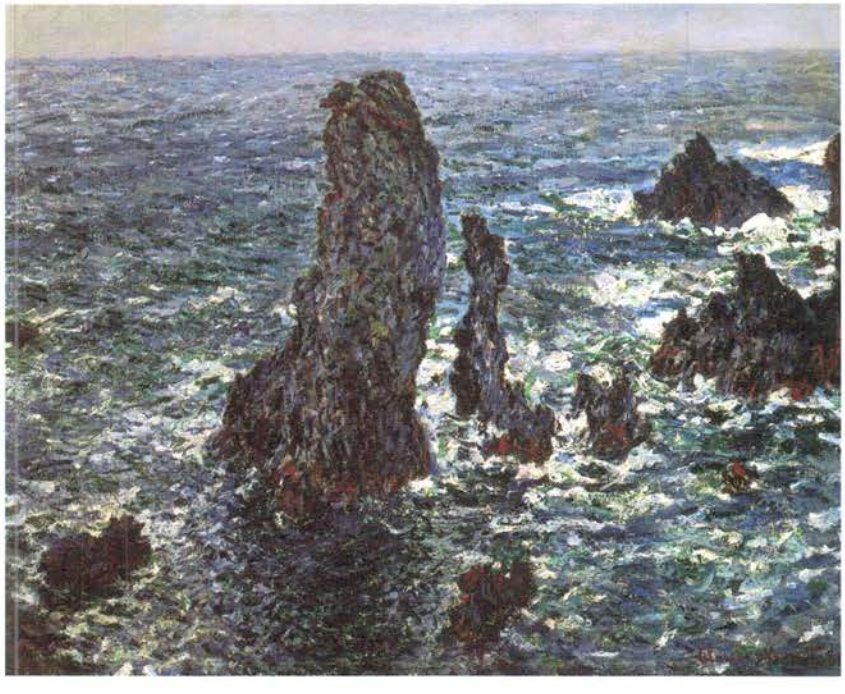
Em menos de cinqüenta anos, entre as marinhas do começo do século XIX, entre as quais os quadros dramáticos de Géricault e Delacroix que retratam situações extremas no oceano, e as pinturas de Monet dos portos seguros e balneários no litoral da Normandia, o mar perdeu, para os artistas, as suas dimensões sublimes e a ênfase no sentimento. Monet talvez tenha se deleitado com a água e as grandes rochas em Étretat e Belle-Île, mas, em sua arte, mostrou pouca preocupação com a experiência da totalidade ilimitada demonstrada por Friedrich, Courbet e os poetas românticos.

Em meados do século XIX, o gosto pelas paisagens era explicado como a expressão de um ponto de vista panteísta. Uma apreensão direta do infinito da natureza, sentido, acima de tudo, no oceano ilimitado, substituiu ou complementou a consciência reverente de um Deus pessoal sobrenatural. A experiência

"oceânica", a "consciência cósmica" despertada nesse encontro, tornou-se um modelo de sentimento religioso ou de piedade agnóstica em relação ao universo natural sempre misterioso. A arte de Monet, também, tinha sido descrita como panteísta no temperamento; mas o seu céu e oceano são, quase sempre, partes de um pedaço da natureza local, um lugar para brincar ou para a contemplação relaxada, tão familiar e acessível quanto os balneários ao longo do litoral. A partir da trindade Deus, Natureza e Homem que Victor Hugo comparou com o triunvirato céu, oceano e terra, é o humano terreno que prevalece nas extensas marinhas de Monet, porém não sem ocasiões de enlevo de transcendência pessoal.

São as descrições entusiasmadas dos jovens escritores que nos transmitem o quanto os mesmos locais na costa da Normandia eram vistos, na geração precedente, de forma completamente diferente por uma mente positivista imbuída da poesia do sentimento cósmico. O crítico Théophile Thoré, defensor politicamente radical de uma "arte para o homem", que nos falou da percepção da natureza que ele admirava na pintura de paisagens de sua época, deixou na apresentação do seu Salão de 1844, em forma de carta dirigida ao seu amigo pintor da Escola de Barbizon, Théodore Rousseau, um relato instigante da primeira vez que viu o oceano:

> Quando cheguei ao topo das dunas, de onde pairei sobre a imensidão, havia um efeito prateado no céu e sobre o mar. Nunca mais vi algo tão brilhante. O mar e o céu pareceram-me fundidos em um resplendor sobrenatural. Eu me perguntei onde estava o mar. Tive a impressão de ter sido transportado para muito acima do mar e da terra, para uma esfera mais luminosa. Fui tomado por um entusiasmo expansivo que me sufocou. Incapaz de



35 Claude Monet, *Rochedos em Belle-Île (As agulhas de Port-Coton)*, 1886, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Museu de Belas-Artes Puchkin, Moscou.

voar, deixei-me escorregar pelo chão, não sentindo mais o meu corpo. Incapaz de proclamar a glória da natureza com a força das tempestades, comecei a chorar baixinho, bem baixinho, sem emitir um som, para escutar a grande voz harmoniosa da imensidão.[8]

Três anos depois, o jovem Gustave Flaubert, viajando com um amigo pelo litoral, experimentaria diante do Atlântico, em Belle-Île, outro tipo de "emoção cósmica", talvez inspirado pelas idéias hindus. Ele escreveu:

E enquanto estávamos sob o feitiço dessa efusão contemplativa, desejamos que as nossas almas, irradiando por toda a parte, pudessem viver todas essas vidas para assumir todas suas formas, durar tanto quanto elas, e, variando incessantemente, realizar suas metamorfoses sob o Sol eterno![9]

Uma imersão mística na natureza, como a de Thoré e de Flaubert, era estranha aos pintores impressionistas, que, mesmo quando sob a oscilação da vastidão móvel do céu e do mar, nunca são transportados para além da cena local — o aqui e agora de suas cores e partes sempre cambiantes —, para outra dimensão do ser. Ficamos sabendo por esses textos, e pelas pinturas, como a experiência da natureza se modificou no intervalo de meio século entre os românticos e Monet. Não somente aspectos diferentes da natureza e, conseqüentemente, locais e momentos diferentes foram escolhidos para serem retratados, como também o ponto de vista do espectador, sua emoção diante da cena e seu modo de contemplação foram radicalmente transformados.[10]

No século XIX, a percepção da natureza, enriquecida por viagens e pelas experiências das gerações de poetas, pintores e naturalistas, foi mais aberta e variada do que em qualquer outra época anterior. O indivíduo deleitava-se com vários aspectos vistos de maneira nova, mas continuava a responder a outros aspectos que haviam sido, no passado, descobertas profundamente comoventes. O grandioso e o intimista, o selvagem e o cultivado, a floresta e os campos, o oceano e o lago sereno eram igualmente atraentes, embora um pintor pudesse achar um segmento particular da natureza mais promissor para a sua arte. Percorrendo a pé as estradas no campo ou ao longo das margens dos rios, os pintores à caça de um tema tendiam mais a parar em locais diante dos quais antecipavam um resultado pictórico desejado — as vistas que sugeriam contrastes, assimetrias, ritmos, cores, silhuetas, manchas e linhas que marcavam o seu estilo. A atração também pode ter sido fundada inconscientemente em velhas fantasias e recordações revividas por uma cena. Os artistas talvez também tenham acolhidò com prazer as paisagens que prometiam uma mudança em suas escolhas habituais — em uma direção desejada, terapêutica, revigorante ou desafiadora para sua arte. Mas os pintores também eram inspirados, como se pode concluir por suas declarações, pela beleza irresistível dos lugares que incitavam o desejo de traduzir visões interessantes em obras que tivessem sua própria beleza correspondente como arte.

Não foi somente uma necessidade pictórica de tons mais brilhantes para resolver um problema na tela que levou os pintores a selecionar lugares iluminados pelo sol, com flores e vegetação, casas brancas com telhados vermelhos, ao lado da

8. "[...] quand j'arrivai au sommet des dunes d'où je planais sur l'immensité, il y avait dans le ciel et sur la mer un effet d'argent, que je n'ai jamais revu depuis avec tant d'éclat. La mer et le ciel me semblèrent confondus dans un rayonnement surnaturel. Je me demandais où était la mer. Il me paraissait que j'étais transporté bien au-dessus de la mer et de la terre, dans une sphère plus lumineuse. Je fus saisi d'un enthousiasme expansif qui me serra la gorge. Ne pouvant m'envoler, je me laissai glisser par terre, tout de mon long, pour ne plus sentir mon corps. Ne pouvant crier la gloire de la nature avec la vigueur des tempêtes, je me mis à pleurer doucement, doucement, sans faire de bruit, afin d'entendre la grande voix harmonieuse de l'immensité." Théophile Thoré, op. cit., *Salon de 1864*, "À Théodore Rousseau", v. 1, pp. 7-8.

9. "Et dans la sympathie de cette effusion contemplative, nous aurions voulu que notre âme, irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes ses formes, durer comme elles, et se variant toujours, toujours pousser au soleil de l'éternité ses métamorphoses!" Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves*, Paris, 1979, p. 104; tradução para o inglês: *Over Strand and Field*, em *The Complete Work of Gustave Flaubert*, v. 7, Nova York, 1904, p. 49.

10. Observar também nos diários de Flaubert suas percepções "impressionistas" e seu deleite com as cores e o acaso.

água azul. Esses eram elementos de um gosto comum no prazer desfrutado no mundo ao ar livre, respondendo a um apetite por brilho, espaço aberto e liberdade. Em meados do século XIX, os escritores anteriores aos impressionistas observaram as mesmas características da paisagem nas descrições em seus romances e diários de viagem. Escrevendo posteriormente sobre Monet, Proust estendeu-se com alegria nos próprios locais de suas paisagens, feliz com as cores e com a atmosfera e luz, como se estivesse vendo as cenas originais. Proust também amava a arte e viajar em prol da arte, especialmente pelas pitorescas antigas cidades italianas e pelas aldeias e cidades medievais da França que preservaram as construções góticas, as quais descreveu com o mesmo deleite dos prados e morros floridos.

Há um mistério no processo de mudança e contágio do gosto. Uma nova qualidade da natureza parecia chegar sem se anunciar, como uma mutação de sentimento na percepção de aspectos e encantos do meio ambiente, antes não percebidos e agora atraindo instantaneamente o olhar com uma força inquestionável. De onde surgiu, para os pintores e outros em 1870, a atração pelas cores particulares do ambiente quase não notadas antes? Em que experiências e situações estavam enraizados as necessidades ou os impulsos que eram satisfeitos nessas novas percepções? Pode-se supor, para uma classe de espectadores, uma concordância secreta das cores, luzes e padrões de espaço atraentes com um modo de vida emergente e com fantasias e desejos subconscientes em uma reação compartilhada à vida social. São sempre reações a repressões e, portanto, simbolizam uma liberação? Não haveria também novas possibilidades de prazer descobertas durante o desenvolvimento social por uma experiência e liberdade maiores em um processo contínuo de domesticação do meio ambiente, como na tecnologia que transformou a viagem e o alcance da visão por meio da estrada de ferro, do automóvel e do avião?

Embora a industrialização por si só não tenha suscitado a pintura impressionista de paisagens, não há dúvida de que o amor à natureza, que inspirou tantas obras de arte no começo do século XIX, foi muitas vezes uma reação ao desconforto que as pessoas provavam, um sentimento, acentuado nas nações mais avançadas, de que na sociedade urbana as pessoas não são inteiramente elas próprias, perderam algo saudável e precioso que podem recuperar, mesmo que só por um instante, na paisagem virgem. Mas esse conceito do natural mudou com as novas condições e metas da vida moderna. Ressentidas com a velocidade, o congestionamento e o barulho na cidade, embora ainda ligadas ao sistema de vida que os gerou, e, às vezes, até mesmo aí considerando-os manifestações de energia e progresso, as pessoas também acharam bem-vindo o movimento na natureza e encontraram na nova variedade de paisagens, com a sua mutabilidade perpétua de luz e atmosfera, um desligamento revitalizador da rotina maçante ou da urgência dos negócios. Apesar de também valorizarem na natureza seus aspectos mutantes, a contagem das horas de trabalho era suspensa; em sua presença complacente, as pessoas respiravam sem a tensão de projetos e preocupações com o futuro.

CAPÍTULO 4 A ESTRADA DE FERRO

Não é de admirar que Monet e Pissarro, que retratavam margens de rios, portos e as ruas agitadas de Paris, também tivessem escolhido representar a estrada de ferro. Essa preferência era um sentimento partilhado com os milhares de pessoas que lotavam as estações; o mundo da ferrovia era, em si mesmo, um espetáculo e, além disso, oferecia uma fascinante experiência sedentária de locomoção. Como artistas em busca de vistas a serem pintadas, eram viajantes costumeiros, especialmente indo e voltando dos portos no Canal da Mancha, e conheciam a alegria de chegar a uma estação e de emergir no meio da cidade alvoroçada. A nova facilidade para viajar surgiu pela primeira vez, como fator na arte, na geração dos impressionistas, que a ela devem seu repertório das paisagens que ofereciam uma fascinante variedade de cor e luz sazonais. A mudança freqüente das locações retratadas por Monet — as suas cenas da Inglaterra, Holanda, Noruega, Itália e províncias da França — seria inconcebível sem as estradas de ferro.

A arte impressionista, embora estimulada pelo novo tema, não foi simplesmente uma conseqüência da recente facilidade de viajar. Outros pintores já haviam reagido à estrada de ferro sem introduzir as vistas da cena familiar de forma tão original como fez Monet. Entre os impressionistas, somente ele estendeu-se nesse tema, aprofundando-o e criando uma série sobre a estação da grande cidade, anos antes de pintar a catedral, os choupos, os montes de feno e as ninféias. Mesmo antes disso, ele e Pissarro, num tom poético, já haviam retratado trens nas estações rurais [FIG. 36].

Ao representar um trem soltando fumaça na estação Saint-Lazare, no começo da década de 1870, Édouard Manet reduziu-o a um fundo para a figura, o retrato de uma mulher lendo; desatenta ao tráfego atrás de si, ela ergue os olhos para o observador, e, ao seu lado, uma menina, um olhar inocente, vira as costas para nós e se apóia na grade para observar um trem que chega [FIG. 37]. Renoir, cujo primeiro e último tema na arte foi o corpo feminino, não foi um dos admiradores da máquina de ferro e suas emanações amorfas. Em seu entusiasmo inicial pela modernidade, Degas incluíra a locomotiva em seu programa de exploração dos fenômenos variados da fumaça; mas nunca pintou o trem ou estações como tema central. Em vez disso, ele registrou a fumaça das chaminés da fábrica ao longe, no horizonte suburbano, em seus quadros de pistas de corridas [FIG. 38], e encontrou equivalentes para o diáfano da fumaça e do vapor na delicada escala de cinza em outros contextos — os tons neutralizados em

36 CAMILLE PISSARRO, *Estação Lordship Lane, Dulwich*, 1871, óleo sobre tela, 45 x 74 cm. Courtauld Institute Gallery, Somerset House, Londres.

suas lavadeiras são comparáveis, em delicadeza, aos da série da estação Saint-Lazare, de Monet.

Já nas décadas de 1830 e 1840, as pessoas apreciavam a vista diáfana da estrada de ferro e contemplavam, do trem em movimento, a mudança veloz das cores e formas da paisagem, com um contentamento que parece prever as pinturas impressionistas posteriores. Em descrições entusiasmadas, os mais antigos relatos de viagens de trem transmitem, através de percepções novas, o impacto estonteante da velocidade da viagem mecânica. A estrada de ferro fazia as pessoas sonharem e imaginarem um novo mundo, um futuro diferente. O efeito desse aumento de velocidade foi tão profundo em sua visão das coisas, que tinham a sensação de que a vida havia se transformado radicalmente. Em seu romance *Uma vida*, Maupassant descreve os pensamentos de uma jovem durante a sua primeira viagem de trem:

> Ela observava os campos, as árvores, as fazendas e as aldeias que passavam rapidamente, assustada com a velocidade, e sentindo-se tomada por uma nova vida, impelida a um mundo novo muito diverso daquele em que passara a sua tranqüila meninice e monótona vida.[1]

Victor Hugo deixou um relato clássico de sua primeira viagem de trem em 1835:

> Um movimento magnífico, indescritível, tendo de ser experimentado diretamente. A rapidez é inacreditável. As flores à beira da estrada deixam de ser flores e passam a ser man-

1. "Elle regardait passer les campagnes, les arbres, les fermes, les villages, effarée de cette vitesse, se sentant prise dans une vie nouvelle, emportée dans un monde nouveau qui n'était plus le sien, celui de sa tranquille jeunesse et de sa vie monotone." Guy de Maupassant, *Une vie*, em *Romans*, comentado por Albert-Marie Schmidt, Paris, 1959, pp. 214-5.

chas, ou melhor, listras vermelhas ou brancas. Não existem mais pontos, tudo é listrado. As espigas de trigo são grandes cabeleiras amarelas, as verduras são longas tranças verdes; cidades, campanários e árvores dançam e se mesclam furiosamente no horizonte; vez ou outra, uma sombra, uma forma, um espectro erguido, aparece e desaparece como clarões de raio ao lado da porta; é um guarda-cancela de uniforme. Pessoas dizem no vagão: faltam três léguas, chegaremos em dez minutos.[2]

É possível discernir nesse relato — e certamente foi uma percepção comum — os germes da futura pintura e poesia. Ao comentar o Salão de 1846, Théophile Gautier escreveu: "O Pégaso moderno será uma locomotiva". O que ele tinha em mente, no entanto, não era um novo estilo de arte inspirado pela estrada de ferro, mas uma maior amplitude de temas pitorescos, a abertura do planeta inteiro aos olhos do pintor — "em alguns anos, o Salão será o Panorama do mundo". A nova experiência não propôs, na ocasião, nenhuma forma surpreendente na arte, embora possa ter reforçado o interesse de alguns artistas

2. "C'est un mouvement magnifique et qu'il faut avoir senti pour s'en rendre compte. La rapidité est inouïe. Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies rouges ou blanches; plus de points, tout devient raie; les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de longues tresses vertes; les villes, les clochers et les arbres dansent et se mêlent follement à l'horizon; de temps en temps une ombre, une forme, un spectre, debout, paraît et disparaît comme l'éclair à côté de la portière; c'est un garde de chemin qui, selon l'usage, porte militairement les armes au convoi. On se

por um tema mais realista e oportuno. Em 1848, o ilustrador cômico Bertall [3] pôde, satiricamente, fazer uma mancha preta como uma vista em um túnel na estrada de ferro, ou desenhar uma sucessão de guardas-manequins estendendo rigidamente um braço, sem nunca ter concebido um estilo gráfico construído na inflexibilidade jocosa do primeiro ou nas formas humanas mecanizadas do segundo. É bastante improvável que as pinceladas salpicadas dos impressionistas e a dosagem da cor contrastada, trinta anos depois, tenham sido inspiradas pelos campos tremeluzentes e o horizonte vacilante vistos das janelas dos trens em velocidade.

Porém a estrada de ferro, em suas primeiras décadas, inspirou as reações mais intensas, penetrando fundo na fantasia popular assim como na

→ dit dans la voiture: C'est à trois lieues, nous y serons dans dix minutes." Victor Hugo, *En Voyage, France et Belgique*, Paris, s.d., p. 92. As viagens de Hugo datam de 1834 a 1844.

3. "Bertall" era o pseudônimo de Albert d'Arnoux. Balzac convenceu-o a assinar a sua obra com um anagrama de seu primeiro nome.

37 Édouard Manet, *A gare Saint-Lazare*, 1873, óleo sobre tela, 93,3 x 111,5 cm, National Gallery of Art, Washington.

38 Edgar Degas, *Corrida antes do sinal de partida*, 1862, repintada em parte em 1882, óleo sobre tela, 48,5 x 61,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

vida diária. Para as mentes românticas e amplamente especulativas, assinalou um novo estágio da humanidade e foi celebrada como tal por pensadores radicais da época. Parodiando o entusiasmo modernista na década de 1840, o jovem Flaubert cunhou a frase grandiloqüente descrevendo "Cristo como um maquinista conduzindo a locomotiva da história". Para os teóricos saint-simonianos de uma futura ordem racional da sociedade, a estrada de ferro era o grande motor do progresso, vencendo o espaço, unindo povos distantes e abrindo os mercados do mundo para uma indústria em expansão. Era o veículo da comunidade à espera, para a qual os profetas do progresso tinham descrito o programa da história como um movimento sobre trilhos preestabelecidos, com algumas estações importantes. Mas homens de uma geração mais velha, como Goethe, receavam que, com a estrada de ferro, uma aceleração perturbadora da vida acarretasse menos tempo para a reflexão e a visão contemplativa; ou, como François-René de Chateaubriand, acreditavam que a locomotiva levaria a humanidade à sua destruição.

No começo, os pintores representavam o trem, distante e pequeno, como um elemento na paisagem inalterada, sem quase perturbar a quietude da natureza, a

39 HONORÉ DAUMIER, *Vagão de terceira classe*, 1863-65, óleo sobre tela, 65,4 x 90,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

40 WILLIAM POWELL FRITH, *A estação ferroviária*, 1862, Royal Holloway & Bedford Collection, New College, Egham, Surrey, Grã-Bretanha.

fumaça da locomotiva substituindo, em suas imagens idílicas da região rural, a fumaça da chaminé do camponês. O gosto popular acolheu bem as gravuras com imagens de trens e estações realizadas, como as vistas das ruas da cidade, em um estilo suavemente descritivo e que ocuparam o lugar, ao lado das imagens perecíveis, logo descartadas, das figuras públicas e da moda, como itens oportunos do momento.

Daumier, sempre alerta ao popular e memorável, retratou a estrada de ferro quase sempre como um cenário para o drama humano da viagem, com suas esperas, chegadas e partidas.[4] Desenhou o interior dos trens com pessoas cansadas ou ansiosas, famílias de viajantes, tipos estranhos da classe média e baixa conversando e devaneando, a multidão na estação apressando-se ansiosamente para o trem que aguarda, competindo com o tempo como os fugitivos que ele pintara caminhando nas estradas, motivados por catástrofes históricas, a fome, a peste e a guerra — a humanidade anônima oprimida se locomovendo eternamente [FIG. 39]. Contrastes acentuados de luz e sombras pronunciadas — artifícios de uma antiga arte tenebrista — intensificam a comoção das despedidas e reencontros. São ignorados na maioria das vezes a atmosfera de fumaça e vapor, o barulho do tráfego e os edifícios ao longe, velados na névoa que emana da estação. Dentro dos vagões, os passageiros pacientes são transportados para um destino aguardado. No verão, abrem os colarinhos, relaxam e estendem as pernas, e olham para fora, para a paisagem sumariamente representada. No inverno, abraçam-se, ocultos, envoltos por suas roupas, fazendo o observador moderno confundir as estações do ano e as classes, de modo que duas pinturas do mesmo vagão foram intituladas "terceira classe" nas cenas de inverno e "segunda classe" no verão.

Em 1862, o artista inglês vitoriano William Powell Frith pintou o seu quadro bastante popular da estação de Paddington — uma construção de ferro e vidro respondendo às novas exigências de sua função — em detalhes nitidamente

4. Como na série de litografias de 1843 em Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur*, XXII (Daumier III), 16 ilustrações.

desenhados, como um lugar de despedidas e abraços em atmosfera clara, sem fumaça nem vapor [FIG. 40].

Nessa época, Champfleury (Jules Husson), o romancista defensor do realismo, propôs que Courbet fosse encarregado de decorar a estação — na qual reconhecia uma verdadeira arquitetura moderna — com murais de temas relacionados à ferrovia, tais como uma *Partida do trem*, uma *Chegada*, um *Desembarque de passageiros*, uma *Consagração de uma nova estrada pela Igreja* e uma *Safra dos novos produtos introduzidos na Europa pelo vapor*. Essa série teria se assemelhado aos afrescos, nas igrejas antigas, de episódios da vida de um santo, com seus atos beneficentes e milagres. Champfleury, que havia passado de um zelo revolucionário na juventude, em 1848, para a aceitação conservadora do estado moderno como uma força estabilizadora, ainda que progressista, falou da "poesia da máquina moderna" e recomendou o talento, antes subversivo, de Courbet como o mais adequado para pintar o "mastodonte de ferro" na paisagem.[5] "Mastodonte de ferro": a expressão de Champfleury apresenta uma certa incongruência anacrônica também aparente nos minuciosos ornamentos de ramagens que decoravam as colunas de ferro pretas das estações, no momento em que eram aclamadas como a manifestação de uma arte moderna distinta, fundada em novos materiais e usos.

Em nenhum outro lugar o poderoso controle dos hábitos da imaginação está mais claro do que na resposta de uma mente tão original e tão intensamente responsiva ao novo como a de Victor Hugo. Embora descreva com verve a transmutação fenomenal da paisagem para os passageiros no trem — descrição que guarda o frescor de uma primeira viagem de trem —, Hugo olha o próprio veículo do ponto de vista de um poeta romântico, contemplando fantasiosamente um estranho poder demoníaco e equiparando as suas novas formas às imagens medievais. Depois de reprimir seu pesar pela substituição da diligência por uma máquina, não conseguiu deixar de ver a locomotiva como um "cavalo de ferro", um "animal prodigioso". Como ele escreveu:

> Ouve-se a sua respiração quando parada, suspirando ao dar a partida, ganindo no caminho; ela transpira, treme, sibila, relincha, atrasa-se, dispara; durante todo o percurso pinga um refugo sujo de carvão queimado e ela urina água fervendo; enormes explosões de centelhas fulguram a todo momento de suas rodas — ou pés, se preferirem — e bafejam sobre as suas cabeças em nuvens de fumaça branca que são rasgadas pelas árvores na estrada [...] à noite, quando a nossa locomotiva passou perto de mim no escuro a caminho de seu estábulo, a ilusão foi completa. Foi possível escutá-la gemer em seu remoinho de chama e fumaça, como um corcel fustigado.
>
> É claro que não se deve ver o cavalo de ferro; se for visto, toda a sua poesia se desfaz. Aos ouvidos, é um monstro, aos olhos, uma máquina. Essa é a triste doença da nossa era: utilidade árida, nunca beleza. Se, quatrocentos anos atrás, os que inventaram a pólvora tivessem inventado o vapor — e certamente eram capazes disso —, o cavalo de ferro teria sido moldado e ajaezado de maneira diferente; o cavalo de ferro seria algo vivo, como um cavalo, ou aterrador, como uma estátua. Que quimera magnífica nossos pais não teriam feito do que chamamos de caldeira! Consegues imaginá-la? Dessa caldeira, teriam feito

5. "Il lui reste à peindre le mastodonte de fer courant sur les rails à travers les arbres, les rochers, laissant de petites villes sur un coteau, passant sur un village par un pont hardi, renâclant, sifflant et suant." ["Só lhe falta pintar o mastodonte de ferro correndo sobre os trilhos através das árvores, das pedras, deixando cidadezinhas numa encosta, passando por um povoado sobre uma ponte, ousado, bafejando, apitando e suando."] De "Courbet en 1860", reed. em Champfleury, *Le Realisme*, Paris, 1973, p. 185.

uma barriga escamosa e monstruosa, uma carapaça enorme; da chaminé, um chifre de fumaça ou um pescoço comprido sustentando uma boca em brasas; e teriam ocultado as rodas debaixo de imensas barbatanas ou grandes asas fechadas; os vagões também assumiriam cem formas fantásticas, e ao anoitecer teríamos visto passar perto das cidades uma gárgula colossal, com asas estendidas, ou um dragão vomitando fogo, ou um elefante com a sua tromba no alto, ofegando e rugindo; selvagens, reluzentes, fumegantes, formidáveis, arrastando atrás de si, como presa de guerra, cem outros monstros escravizados, e atravessando os campos com a velocidade, o barulho e a forma de um raio. Teria sido grandioso.

Mas nós, nós somos homens de negócios eficientes, muito estúpidos e muito orgulhosos de nossa estupidez. Não entendemos nem a arte nem a natureza, nem a inteligência, nem a fantasia, nem a beleza, e, do alto de nossa pequenez, o que não compreendemos declaramos inútil. Tudo bem. Onde os nossos ancestrais teriam visto vida, vemos matéria. Há na locomotiva a vapor um motivo magnífico para um escultor.[6]

A resposta de Hugo à locomotiva demonstra como o novo e o estranho na sociedade podem despertar imagens e metáforas exóticas, especialmente quando excitam sentimentos por meio de seu poder extraordinário. Ao descrever o interior do mundo de ferro em Le Creusot cinqüenta anos depois, um romancista, tão sobriamente realista na linguagem como Maupassant, recorre ao mesmo tipo de sorrisos demoníacos de Hugo. A fábrica com as suas chamas furiosas, calor sufocante e o rugir maçante, incessante, lhe parecia sinistra, um labirinto confuso e aterrador de máquinas que ele comparou a répteis, jibóias, elefantes, gigantes e monstros. Ainda assim, ele também admirava a beleza de seus produtos: "alguns tão refinados quanto obras esculpidas por artistas, outros tão monstruosos quanto a obra de gigantes, complicados, delicados, poderosos, brutais".[7] Até mesmo o grandioso promontório de Étretat, o tema favorito de Monet, é retratado por Maupassant em seu conto *Uma vida* como uma criatura viva, "um rochedo de forma estranha, arredondada e vazada, como um enorme elefante mergulhando a trompa nas ondas".[8]

6. "On l'entend souffler au repos, se lamenter au départ, japper en route; il sue, il tremble, il siffle, il hennit, il se ralentit, il s'emporte; il jette tout le long de sa route une fiente de charbons ardents et une urine d'eau bouillante; d'énormes raquettes d'étincelles jaillissent à tout moment de ses roues ou de ses pieds, comme tu voudras, et son haleine s'en va sur vos têtes en beaux nuages de fumée blanche que se déchirent aux arbres de la route [...] il était nuit, notre remorqueur a passé près de moi dans l'ombre se rendant à son écurie, l'illusion était complète. On l'entendait gémir dans son tourbillon de flamme et de fumée comme un cheval harassé.
"Il est vrai qu'il ne faut pas voir le cheval de fer; si on le voit, toute la poésie s'en va. A l'entendre c'est un monstre, à le voir ce n'est qu'une machine. Voilà la triste infirmité de notre temps; l'utile tout sec, jamais le beau. Il y a quatre cents ans, si ceux qui ont inventé la poudre avaient inventé la vapeur, et ils en étaient bien capables, le cheval de fer eût été autrement façonné et autrement caparaçonné; le cheval de fer eût été quelque chose de vivant comme un cheval et de terrible comme une statue. Quelle chimère magnifique nos pères eussent faite avec ce que nous appelons la chaudière! Te figures-tu cela? De cette chaudière ils eussent fait un ventre écaillé et monstrueux, une carapace énorme; de la cheminée une corne fumant ou un → long cou portant une gueule pleine de braise; et ils eussent caché les roues sous d'immenses nageoires ou sous de grandes ailes tombantes; les wagons eussent eu aussi cent formes fantastiques, et, le soir, on eût vu passer près des villes tantôt un éléphant la trompe haute haletant et rugissant; effarés, ardents, fumants, formidables, traînant après eux comme des proies cent autres monstres enchaînés, et traversant les plaines avec la vitesse, le bruit et la figure de la foudre. C'eût été grand.
"Mais nous, nous sommes de bons marchands bien bêtes et bien fiers de notre bêtise. Nous ne comprenons ni l'art, ni la nature, ni l'intelligence, ni la fantaisie, ni la beauté, et ce que nous ne comprenons pas, nous le déclarons inutile du haut de notre petitesse. C'est fort bien. Où nos ancêtres eussent vu la vie, nous voyons la matière. Il y a dans une machine à vapeur un magnifique motif pour un statuaire [...]." Victor Hugo, op. cit., pp. 93-4. Ao analisar a indiferença do homem de negócios à poética do trem de ferro, Hugo antecipou a estética funcionalista do século XX como uma despersonalização da arte, uma perda da imaginação poética.

7. Guy de Maupassant, *Au Soleil and La Vie Errante, The Life Work of Henri René Guy de Maupassant*, v. XII, Akron, Ohio, St. Dunsten Society, 1903, p. 150.

8. Ver Introdução, nota 10.

Também no círculo de Monet, a locomotiva em sua pintura era vista como uma presença alarmante. Em *L'Impressioniste; journal d'art*, um jornal que teve cinco números entre 6 e 28 de abril de 1877, durante a terceira exposição do grupo, Georges Rivière, admirador de Monet, elogiou a "variedade espantosa" e a "vida intensa" das locomotivas de Monet, "apesar da monotonia e aridez do tema", caracterizando a locomotiva como "um animal impaciente e impetuoso, animado, e não fatigado, pela tração [...] tremula a sua crina de fumaça [...] Em volta do monstro, homens pululam como pigmeus aos pés de um gigante".[9]

Para Zola, entretanto, a locomotiva, embora ainda percebida como um órgão vivo, tornou-se o protótipo da nova arquitetura em ferro do grande mercado, Les Halles. "[...] ele [o mercado] apareceu como uma máquina moderna, enorme, como uma locomotiva a vapor [...] uma gigantesca barriga de metal, parafusada e rebitada, feita de madeira, vidro e ferro fundido, com a elegância e a potência de um motor mecânico, funcionando com o calor da caldeira, o movimento furioso da roda".[10]

As duas descrições de Hugo — da locomotiva e da vista pela janela do trem em movimento — estabelecem termos para o futuro desenvolvimento da arte, que

9. "Dans ses tableaux, l'eau clapote, les locomotives marchent, les voiles de bateaux s'enflent sous le vent, les terrains, les maisons, tout a, dans l'oeuvre de ce grand artiste, une vie intense et personelle que personne n'avait découverte ni même soupçonnée avant lui [...] Ces tableaux sont d'une variété etonnante, malgré la monotonie et l'aridité du sujet [...] Comme une bête impatiente et fougueuse, animée plutôt que fatiguée par la longue traite qu'elle vient de fournir, elle secoue sa crinière de fumée qui se heurte à la toiture vitrée de la grande halle. Autour du monstre, les hommes grouillent sur la voie, comme des pygmées au pied

41 CLAUDE MONET, *Gare Saint-Lazare, o trem da Normandia*, 1877, óleo sobre tela, 59,5 x 80 cm, The Art Institute of Chicago.

42 CLAUDE MONET, *Gare Saint-Lazare: chegada de um trem*, 1877, óleo sobre tela, 80,3 x 98,1 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts.

incluiria, além da visão impressionista do movimento, da cor e da luz, um entusiasmo pelas construções abstratas inspiradas pela máquina, e também a fantasia livre das formas orgânicas híbridas, "super-reais". Nas duas descrições, há a mobilidade que marca a história do artista como um inventor de formas e da arte como "movimento".

Nas obras de Monet da década de 1870, a estrada de ferro apareceu pela primeira vez como tema inspirador de uma nova estética [FIG. 41]. O que atraiu Monet não foram os passageiros nos vagões, nem a aparência monstruosa ou demoníaca das locomotivas, mas as qualidades fantasmagóricas dos hangares como ambientes animados, diferentes de tudo que se vira até então. Nas estações — portos moder-

→ d'un géant." Georges Rivière, op. cit., pp. 311-2.

10. "[...] elles (les grandes Halles) apparurent comme une machine moderne, hors de toute mésure, quelque machine à vapeur [...] gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues." Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, 1979, p. 62, publicado pela primeira vez em 1873.

nos de entrada na cidade, órgãos internos próximos ao seu centro de ação —, trens lançavam vapor e fumaça e levavam sons metálicos e estrondos às redondezas. Para representá-los, Monet criou uma nova textura de pinceladas e turbulência de tons; os espaços da estação e das ruas vizinhas e céus estão repletos de uma atmosfera vaporosa lançada pelas locomotivas e vibram com a energia das pesadas máquinas.

Há nos quadros de estações pintados por Monet uma poesia de forças naturais desencadeadas pelo homem tão grandiosa e intensa quanto a imagem de Hugo do animal-locomotiva e o seu relato exaltado da paisagem atravessada e transformada pelo trem em velocidade. Mesmo se o pintor tivesse sobrevivido a essa fantasia mítica, talvez continuasse em dívida com os poetas românticos pela nota extasiada de sua imagem de fumaça e vapor. Uma recente página entusiasmada de Théophile Gautier sobre a estrada de ferro na pintura e na poesia pode ter incitado Monet a empreender a sua grande série de telas da estação Saint-Lazare, de concepção mais ousada e radical do que as imagens de trens e estações na região rural que ele e Pissarro tinham pintado na Inglaterra alguns anos antes [FIG. 42].

43 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, *Chuva, névoa e velocidade: a ferrovia Great Western*, 1844, óleo sobre tela, 91 x 122 cm, National Gallery, Londres.

A ocasião para o comentário de Gautier foi o "Canto da locomotiva" composto numa veia programática por Maxime Du Camp, amigo de Flaubert. O autor era um saint-simoniano fervoroso, certo do progresso social por meio do avanço da indústria e da ciência. O seu poema, incluído no volume *Les Chants modernes* (1855), é lido hoje como um poema de verso convencional intocado pelo heróico em seu tema. A epígrafe é uma passagem do Apocalipse de São João (9:17) sobre as cabeças de cavalos que lançam fogo, fumaça e enxofre. Encontramos novamente nesse poema aquele velho "mastodonte" que, há muito extinto como espécie, ainda pode servir como metáfora do novo motor do progresso. Escrevendo sobre esses versos banais, Gautier lembrou-se do quadro de Turner, *Chuva, névoa e velocidade: a ferrovia Great Western* [FIG. 43], que ele havia visto em Londres:

> Foi um verdadeiro cataclismo. Clarões palpitantes, asas como de grandes pássaros de fogo, babéis de nuvens esfacelando-se sob os golpes dos raios, remoinhos de chuva vaporizada pelo vento: era como um cenário para o fim do mundo. E, atravessando isso tudo, a locomotiva se contorcia, como a besta do Apocalipse, abrindo seus olhos vermelhos vidrados nas sombras e arrastando atrás de si as vértebras dos vagões como um rabo imenso. Indubitavelmente, foi um esboço apressado, excitado, furioso, confundindo céu e terra em uma única pincelada, uma verdadeira extravagância, mas realizado por um louco de talento.[11]

Gautier sentiu falta justamente dessa extravagância e intensidade nos versos corretos e sóbrios de Du Camp. "Com menos palavras talvez fosse possível representar de modo mais poético e pitoresco a locomotiva que os nossos escritores não conseguiram admirar o suficiente. Um pouco da desordem e do efeito fantástico de Turner não faria mal ao *chant* que o poeta consagra ao corcel de metal que substituiria Pégaso."[12]

Turner, Hugo, Gautier e Du Camp, todos nascidos antes do desenvolvimento da viagem de trem, viram o trem em termos míticos, enquanto a visão de Monet estava completamente à vontade no novo meio urbano e no agora familiar aspecto de ferro e aço da viagem mecanizada. Turner transfigurou a máquina em um cosmos ilimitado de céu e mar em que o comprido trem avança veloz como uma força demoníaca entre os poderes envolventes de uma natureza sublime; Monet aguardava e observava o trem na segurança da estação, seu ponto fixo de partida e chegada. A sua representação intensa não era a "extravagância sublime" do pintor inglês extasiado, mas uma resposta não menos apaixonada a um fenômeno urbano cotidiano visto com admiração e deleite. Para Monet, a estrada de ferro era o homem acrescentado à natureza, originando um novo meio ambiente humano, contínuo com a natureza e rivalizando com ela em poder e escala.

A estrada de ferro superou grandes espaços e gerou fenômenos estarrecedores de luz, calor, som e movimento, criando atmosferas semelhantes a nuvens, chuva, vento e tempestades. Estava no primeiro plano de uma modernidade que progredia rapidamente e marcou a direção e o *momentum* da mudança, tornando-se uma extensão da cidade. A estrada de ferro ocupou o seu lugar na arte

11. "C'était un vrai cataclysme, éclairs palpitants, des ailes comme de grands oiseaux de feu, babels de nuages s'écroulant sous les coups de foudre, tourbillons de pluie vaporisée par le vent: on eût dit le décor de la fin du monde. A travers tout cela se tordait comme la bête de l'Apocalypse, la locomotive, ouvrant ses yeux de verre rouge dans les ténèbres et trainant après elle, en queue immense, ses vertèbres de wagons. C'était sans doute une pochade d'une furie enragée, brouillant le ciel et la terre d'un coup de brosse, une véritable extravagance, mais faite par un fou de génie." Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, 1874, p. 371. Champfleury já tinha observado "ses grands yeux rouges" em suas descrições do "mastodonte de ferro" (ver este capítulo, nota 5).

12. Ibid., p. 372.

de Monet na década de 1870 ao lado do trânsito nas ruas e da vida em movimento constante da cidade, como um objeto para uma celebração lírica. Em suas pinturas do hangar, reconhecemos uma contraparte aos seus quadros dos bulevares [VER FIG. 16]. Em sua fusão de atmosfera, construções e multidões, sugeridas por pontos dispersos e informes, as imagens das ruas, em Monet, apresentaram aspectos do denso, vaporoso e caótico também vistos em suas estações de trem.

CAPÍTULO 5 A CIDADE

Na escolha dos temas impressionistas, a cidade ocupou um lugar importante juntamente com o campo. O gosto dos pintores pela luz do sol e pelo verde da natureza foi explicado como uma reação ao novo desenvolvimento das cidades, à sua aridez desumana, à fumaça de suas fábricas, à fuligem. Muito antes, entretanto, a cidade pré-industrial havia se tornado, na vida social, um símbolo do antinatural. No fim do século XVIII, o autor de *Tableau de Paris* [*Quadro de Paris*] percebeu o amor parisiense pelas flores e pela vida no campo, embora habitando a "sua paisagem invariável de tijolos e cimento". A atmosfera comprimida, abjeta e asfixiante das principais cidades tornava o ar puro e o espaço do campo mais intensamente estimulantes, um verdadeiro Éden. Ainda que as pessoas tenham sido sempre afetadas pela beleza da natureza, a necessidade de alívio da rotina e densidade urbanas conferiu ao campo e às montanhas uma comoção a mais para os sentidos. Já no século XVII, John Milton escrevera em *Paradise Lost* [*O paraíso perdido*]:

As one who, long in populous city pent,
Where houses thick and sewers annoy the air,
Forth issuing on a summer's morn to breathe
Among the pleasant villages and farms
Adjoined, from each thing met conceives delight —
The smell of grain, or tedded grass, or kine,
Or diary, each rural sight, each rural sound —[1]

[Como alguém que, há muito confinado em uma cidade populosa,
Onde casas, agitação e esgotos molestam o ar,
Sai em uma manhã de verão para respirar
Entre as agradáveis aldeias e fazendas contíguas,
Cada coisa encontrada provoca deleite —
O cheiro do grão, ou a relva espalhada, ou vacas,
Ou a queijaria, cada vista rural, cada som rural —]

Charles Dickens, em 1840, descreveu a felicidade dos londrinos partindo para o campo:

1. *The Poetical Works of John Milton* (*Paradise Lost*, parte IX, versos 445-51), Cambridge, Mass., 1899, p. 200. [*O paraíso perdido*, Belo Horizonte, Itatiaia Editora, 1994.]

O frescor do dia [...] a beleza da relva ondulante, o verde-escuro das folhas [...] — grande alegria para a maioria de nós, mas sobretudo para aqueles que levam uma vida agitada ou que vivem solitariamente em cidades grandes, como no balde de um poço humano — penetram fundo em seu peito e os deixam felizes.[2]

Mas, apesar de a natureza rural ser há muito tempo experimentada com a alegria gerada pela sensação de liberação pelas pessoas "confinadas numa cidade populosa", não podemos nos esquecer de que o crescimento urbano tornou possível o transporte fácil e barato, que abriu a região rural para o desfrute de todas as classes, e acabou lhe propiciando comodidades que acompanhavam o padrão de conforto da cidade. À medida que cresciam, as próprias cidades se tornavam cada vez mais lugares de recreação e passeio. Com suas multidões, ruas pavimentadas e locais atrativos, as cidades eram um espetáculo tão cativante aos viajantes quanto os encantos da natureza nas suas redondezas ou em sítios mais distantes.

A nova Paris das décadas de 1860 e 1870 foi uma capital de árvores e parques e do Sena tortuoso; um escritor do período diria que havia mais árvores e camponeses em Paris do que no campo. O fato é que o impressionismo surgiu em Paris, que não era nenhuma cidade de usinas como Manchester e Essen — centros que não chegaram a produzir, na época, qualquer pintura desse tipo. No entanto, Monet e Pissarro, em suas visões da estrada de ferro e das silhuetas das cidades suburbanas, observaram com prazer a atmosfera de fumaça e vapor, a chaminé de fábrica ocasional e a coluna de fumaça cinza-escuro elevando-se contra o céu. No começo da década de 1860, Degas se propôs a fazer uma série de pinturas com os vários tipos de fumaça: "a fumaça dos cachimbos, cigarros, charutos; a fumaça das locomotivas, das altas chaminés das fábricas, dos navios a vapor, a fumaça espremida sob as pontes".[3] Nas primeiras pinturas das corridas realizadas por Degas, essas chaminés fumegantes freqüentemente dominam o horizonte [FIG. 44]. Charles Baudelaire, em 1862, elogiaria o jovem James Abbott McNeill Whistler por sua descoberta da beleza da metrópole moderna com os edifícios de suas fábricas e o tráfego.[4] Antes dele, Antoni Deschamps, um poeta romântico, tinha escrito, com uma veia religiosa, sobre os encantos da nova paisagem industrial:

La féconde vapeur s'élevant de l'usine
Est aussi douce à Dieu dans sa maison divine
Que la prière ardente ou la brise du soir.

[O vapor fecundo se elevando da usina
É tão doce a Deus em sua morada divina
Quanto a oração fervorosa ou a brisa da noite.]

Na Paris das décadas de 1860 e 1870, com seu tradicional deleite com a vida tanto na cidade quanto no campo, e a sua nova preeminência como a cidade das luzes e capital do prazer e das oportunidades, os impressionistas encontraram alguns de seus temas mais absorventes. Entre suas obras, havia várias cenas

2. "The freshness of the day [...] the beauty of the waving grass, the deep green leaves [...] — deep joys to most of us, but most of all to those whose life is in a crowd or who live solitarily in great cities as in the bucket of a human well — sank into their breasts and made them very glad." Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (Londres, *Oxford Illustrated Dickens*, 1951, originalmente publicado em 1841). Em 1854, Herman Melville fez observações críticas sobre Londres em seu romance *Israel Potter*, *The Works of Herman Melville*, v. XI, Nova York, 1963 (cap. XXII, p. 203): "Pois a solidão ampara a fera selvagem ameaçada, mas muitas pessoas juntas são a segurança, o verdadeiro deserto, de homens perseguidos. Entre as coisas da capital, Israel por mais de quarenta anos desapareceria como alguém penetrando, ao cair da noite, em uma floresta densa. Tampouco a floresta alemã, próxima à floresta encantada de Tasso, contém, em suas profundezas, mais coisas de horror do que as fendas, abismos, cavernas e covis secretos de Londres acabaram revelando" ("[F]or solitudes befrend the endangered wild beast but crowds are the security, because the true desert, of persecuted man. Among the things of the capital, Israel for more than forty years was yet to disappear as one entering at dusk into a thick wood. Nor did even the German forest, near Tasso's enchanted one, contain in its depths more things of horror than eventually were revealed in the secret clefts, gulfs, caves and dens of London"). E, mais adiante (cap. XXV, p. 213): "Londres, adversidade e mar, três Armagedons, que, de uma só vez, matam e ocultam suas vítimas" ("London, adversity and the sea thrice Armageddons, which, at one and the same time, slay and secrete their victims"). A atitude desses escritores em relação à cidade certamente pressupõe a situação econômica (e, portanto, social) do indivíduo. A atitude dos pintores impressionistas foi a de

→ indivíduos livres que se sentiam menos seguros, que desfrutavam uma perspectiva de crescimento, ambição e expansão.

3. "Série sur la fumée, fumée de fumeurs, pipes, cigarettes, cigares; fumée de locomotives, des hautes cheminées des fabriques, des bateaux à vapeur, écrasement des fumées sous les ponts [...]". P.-A. Lemoisne, "Les Carnets de Degas au Cabinet des estampes", *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1921, p. 225.

4. Charles Baudelaire, "Peintres et aquafortistes", em *Oeuvres complètes*, op. cit., v. 2, p. 740.

urbanas e suburbanas, não menos impressionistas do que suas pinturas da paisagem rural. Até mesmo nos quadros retratando o campo, as linhas convergentes dos caminhos e o salpicado dos campos, árvores e construções freqüentemente refletem a visão que os artistas tinham das cidades, em nítido contraste com as pinturas de natureza mais antigas, com seus agrupamentos formais e imponentes e o aspecto de estabilidade, mesmo naquilo que, na época, os artistas consideravam vistas extremamente animadas e pitorescas. Já foram mencionados os elementos da vida urbana nos quadros de Monet de praias e portos. Suas perspectivas do campo e da cidade pequena foram formadas por sua experiência nas ruas compridas da capital. Para o jovem artista de Le Havre, elas ofereciam um espetáculo excitante

44 EDGAR DEGAS, *Cavalos diante da tribuna de honra*, 1866-68, óleo sobre papel montado sobre tela, 46 x 61 cm, Musée d'Orsay, Paris.

de movimento com uma liberdade promissora. Quando Monet representou Paris — como fez tantas vezes nos anos anteriores a 1880 —, escolheu cenas com multidão, trânsito e edifícios.

Em pé no cais do Louvre, com o museu atrás, Monet contemplou a rua na outra margem do Sena [FIG. 45]. Enquadrou a vista como um segmento de um todo maior, com inúmeras partes minúsculas, alinhadas interminavelmente, cada uma com um ou dois toques de pincel, mas, juntas, formando uma cena coerente, agradável aos olhos. Monet multiplicou as nuvens, as chaminés e os telhados no horizonte com inúmeros pontos tremeluzentes. Coches e pessoas passeando no primeiro plano entram pela esquerda, vindos de fora da moldura, e prosseguem, como as nuvens e as casas, em direção ao lado oposto. É um pequeno quadro original e vigoroso de um tráfego perpétuo, aberto e sem fonte ou foco. A mesma luz mágica ilumina a rua, os edifícios e o céu — uma força radiante que confere fascínio ao momento. Aí, o panorama urbano, uma infinidade de vistas, é fruído por um olhar fortuito, errante. É a cidade ilimitada, em movimento contínuo, sobre a qual Balzac escrevera: "Paris é um oceano".

A cidade havia sido tema de pintores anteriores aos impressionistas, embora, em grande parte, continuasse ignorada pelos principais mestres das escolas neoclássica, romântica e realista. Aqueles que haviam retratado as ruas haviam sido

45 CLAUDE MONET, *Quai du Louvre*, 1867, óleo sobre tela, 65 x 92 cm, Gemeentemuseum, Haia.

46 JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, *Roma: o Fórum visto dos jardins Farnese*, 1826, óleo sobre papel montado sobre tela, 28 x 50 cm, Musée du Louvre, Paris.

atraídos por seu aspecto estável — as linhas precisas, os detalhes dos edifícios e a ordem clara e planejada dos caminhos, que impunham sua regra à multidão e ao trânsito de veículos. Em *Vista do Boulevard des Capucines por volta de 1810*, pintado por Mathieu Cochereau, um jovem e talentoso discípulo de Jacques-Louis David, em 1815, a composição foi fechada de um lado por uma massa de árvores, com grupos equilibrados de pessoas caminhando, movendo-se da esquerda e da direita, em direção a um eixo central. A partir de meados do século XVIII, um grupo de ilustradores franceses da cena parisiense aplicou às suas imagens das ruas o formalismo que havia sido projetado para compor temas narrativos. Baseando suas primeiras pinturas nesses modelos, embora fiel à forma panorâmica, Monet inspirou-se muito, direta ou indiretamente, nos quadros de Roma realizados por Corot quarenta anos antes, com sua visão ampla e profunda das pequenas superfícies. Monet respondeu à abundância insinuante das interessantes pinceladas do pintor, aos seus traços legíveis que condensavam com segurança e graça as silhuetas das figuras, edifícios ou árvores distantes, e recriava a tonalidade etérea e a luz que impregnavam a grande cena.

Para isolar o que foi novo na sensibilidade de Monet, devemos comparar suas primeiras pinturas de Paris [FIG. 45] com uma vista do Fórum Romano pintada pelo jovem Corot em 1826 [FIG. 46]. Pequeno, refinado e amplamente construído, o quadro de Corot antecipa o de Monet em suas silhuetas e faixas horizontais. Também semelhante à arte de Monet é a escala das unidades, quer vistas como pequenos toques de pigmento colorido quer como objetos; no entanto, elas se destacam umas das outras mais distintamente do que em Monet, ao dar forma ao

primeiro plano e à cidade distante. A antiga capital é observada por trás de uma massa de vegetação, uma barreira escura emoldurando o Fórum e separando o viajante do mundo encantado de sua vista. Observando a Paris do quadro de Monet, o espectador encontra-se dentro da cidade e pode participar da multidão que passeia sob a luz comum. O mundo histórico da pintura de Corot é visto por um espectador solitário a distância — uma distância no espaço que foi acrescentada em sentimento e idéia à distância no tempo.

Além das estruturas antigas, o observador de Corot também percebe os edifícios medievais e os da época barroca. A cidade de Corot é um palimpsesto de história, no qual é estranhamente visível uma seqüência temporal de vestígios arqueológicos desabitados. Está tudo quieto, como se posto de lado para meditação. Confrontando a dupla perspectiva do remoto no tempo e no espaço, o observador é delicadamente induzido, pelo sol em declínio, a ruminar sobre o criativo e o evanescente na vida humana. A luz do sol de fim de tarde entra na paisagem horizontalmente à esquerda e escurece progressivamente à direita. O tom de reflexão deriva, em parte, do estado passivo do espectador: sua posição de contemplação é situada bem distante do objeto imóvel que vai se esfacelando, obscurecendo gradativamente.

A solidão da imagem de Corot manifesta-se não somente no isolamento do observador, mas também no silêncio e vazio do Fórum, no vazio de um passado morto. Esse meio ambiente, como uma obra de arte, existe na abstração dos atores e eventos que conferem importância à velha cidade histórica; é tudo um espetáculo de arquitetura, um museu na paisagem. As sombras e luzes do pôr-do-sol emprestam um fulgor ao local e assinalam o que é regular nas formas construídas, assim como a simetria e a compactação do todo. Artifícios de composição acentuam os ritmos das formas maiores, suavizadas pela atmosfera e pela luz. Há uma harmonia e completude impressionantes em sua imagem estável de ruínas, uma ordem transfigurada no lento processo da ação destrutiva do tempo. Monet, como Corot, era sensível ao tempo, mas a abordagem efêmera do impressionista aparece na visão estimulante de uma cidade contemporânea com o seu alvoroço cotidiano e seu crescimento, enquanto para o artista mais antigo a mudança era um processo tranqüilo que se dava em séculos, até mesmo milênios. As mentes reflexivas de Corot e seus observadores poderiam ruminar não somente o envelhecimento e a morte de sociedades e culturas, como também a sua presença perdurável nos momentos impressionantes de arte.

No quadro que Monet fez de Paris — que, como Roma, era um lugar com um passado visível, que devia muito de seu interesse aos edifícios mais antigos e mais recentes, todos reconhecidos como marcos para os passeios e a vida cívica —, as formas grandes são quebradas em elementos de uma escala progressivamente menor. Notas instigantes são os contrastes de um ponto ao outro e os pequenos toques singulares e corretamente dosados de cor mais forte por todo o quadro; estes não se unem para construir formas distintas maiores, como em Corot, mas são harmonizados por meio da hábil seleção de valores próximos em uma densa gama de tons. A divisão da pintura em pinceladas minúsculas foi adaptada à escala dos objetos menores — as inúmeras janelas, chaminés e telhados, assim

como as pessoas na rua. Era a metrópole tornada visível em sua verdadeira escala, um mundo molecular do construído e do vivo; o espectador sabia ser um na multidão, e a casa ou quarto, uma célula entre milhares, como a sua própria.

Quando Corot retratou uma cidade quase cinqüenta anos depois, na época que surgia o impressionismo, viu-a com os olhos de uma nova geração formada pelas mudanças que interferiam nos hábitos e no pensamento [FIG. 47]. Sua visão de Douai, uma antiga cidade comercial mais próxima em espírito do moderno do que de Roma, mostra um local habitado, com pessoas na rua. Sentimos a presença implícita do espectador no formato vertical — mais adequado ao observador cujo olhar atravessa a rua estreita para focar um alto campanário medieval — e ainda mais nitidamente no enquadramento da visão pelos edifícios no primeiro plano, no interior do próprio quadro. O artista olhava de um ponto entre as estruturas bem acima do nível da rua, como do camarote ou balcão de um teatro, de onde um parisiense perscrutava o palco e o fosso da orquestra. O distante e o próximo no *Douai* de Corot estão sob a mesma luz direta; lembremos que na tela anterior de Roma o primeiro plano ficava na sombra e o espectador observava, a partir desse espaço escurecido, uma Roma antiga e inacessível, iluminada pelo sol poente. Em sua obra posterior, Corot, um parisiense, mas não amante de multidões, transformou a imagem da cidade ao selecionar o caminho convergente para dentro, uma rua com seus habitantes vistos de cima. Agora, um espectador menos separado, sem o devaneio ou o *páthos* do isolamento, ele está mais próximo do espaço observado, e pode adentrá-lo para um passeio.

Corot não foi o introdutor dessa perspectiva alta de uma rua da cidade, com o seu tráfego intenso, na pintura francesa. Ela já existia na fotografia e na arte gráfica. Os impressionistas também escolheram retratar a rua no nível do olhar de alguém que passa por ela, como nas primeiras gravuras populares dos bulevares parisienses. Nestas, a convergência, que repete as sensações de um condutor ou passageiro movendo-se rapidamente, é bastante reduzida ou encoberta pelas árvores no primeiro plano. Cenas foram compostas na maneira formal da pintura de paisagem tradicional, com grandes árvores e edifícios equilibrando-se mutuamente, e com multidões de pessoas passeando; cada grupo é completo em si mesmo e disposto mais ou menos simetricamente. Nas visões dos bulevares que Monet e Pissarro apresentam a partir de uma janela ou sacada alta [FIG. 48; VER FIG. 16], os edifícios são cortados de maneira estranha pela moldura e estreitam o alcance do olhar dos observadores, que se fixa na rua comprida que recua e nas pessoas. As posições momentâneas dos pintores, o instante e os objetos de seu olhar, tornaram-se mais evidentes e singulares com a perspectiva abrangente. As descrições literárias nos informam que a vista de um bulevar importante era um prazer para muitos que o tinham observado dos mesmos lugares altos, embora, quando traduzido em pinceladas rápidas e sumárias para se tornar uma pintura de Monet ou Pissarro, a cena talvez parecesse aos mesmos espectadores entusiastas uma imagem caótica e arbitrária em seus detalhes ilegíveis e dispersos.

Mais radical ainda é o quadro da multidão celebrando o feriado nacional de 1878, de Monet [VER FIG. 15]. As pinceladas em *staccato*, insistentemente grandes para uma tela tão pequena, retratam a sua visão entusiasmada das pessoas pas-

47 JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, *O campanário de Douai*, 1871, óleo sobre tela, 46,5 x 38,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

48 CAMILLE PISSARRO, *Boulevard des Italiens, manhã, luz do sol*, 1897, óleo sobre tela, 73,2 x 92,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

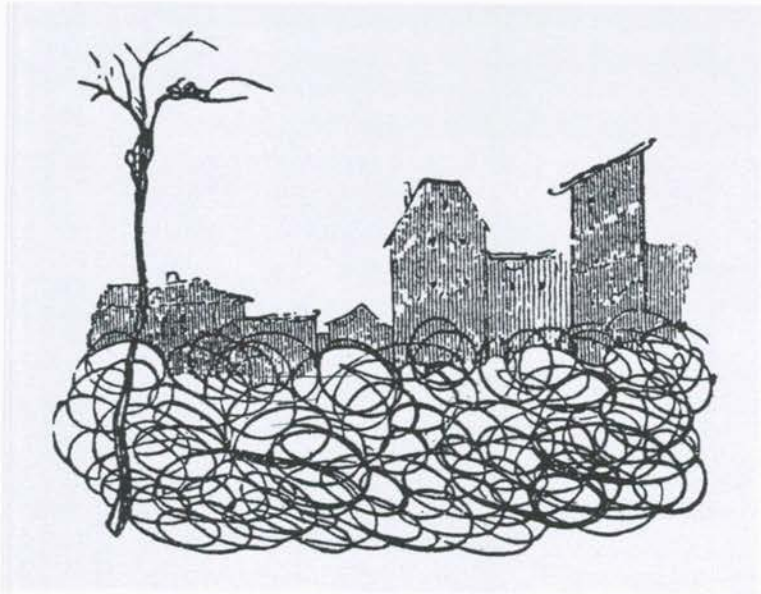
seando sob as bandeiras tremulantes e a sucessão de janelas coloridas, uma ao lado da outra. A vertigem de felicidade projetada na pintura corresponde, podemos supor, à alegria da multidão. Mas reconhecer essa experiência no quadro e compartilhar o entusiasmo do artista ao representar o espetáculo familiar estava além da imaginação daqueles que haviam feito parte da multidão festiva. Os romancistas e poetas haviam retratado tais momentos nas ruas de Paris, mas é improvável, para não dizer impossível, que um pintor mais antigo tivesse concebido o tema como Monet o concebeu. Sua representação apaixonada, ainda que não familiar, era um obstáculo para que os observadores reconhecessem a vista agradável. Porém, mesmo que o tivesse realizado de uma maneira mais literal, uma pintura dessa época, com os seus movimentos caóticos e a miscelânea estridente de cores e sons, quase que inevitavelmente teria parecido vulgar a um gosto conservador e imprópria à dignidade da arte.

Uma gravura de 1846 para um *Salon caricatural* ilustrado, com poemas do jovem Baudelaire e seus amigos, satirizando os quadros do Salão daquele ano, mostra como a pintura de uma rua de Paris apinhada de gente poderia ser incompreensível ao público, e até mesmo aos artistas de uma geração anterior à obra de Monet. Essa caricatura de uma tela intitula-se *Carnaval no bulevar* [FIG. 49]. O poeta escreveu:

Pareil aux songes creux d'un phalanstérien,
Ce fouillis de chapeaux, de bonnets et de casques
De titis et de bergamasques
Tout ce déguisement de mannequins fantasques
Est si bien déguisé que nous n'y voyons rien.[5]

[Como os sonhos quiméricos de um falansteriano,
Essa desordem de chapéus, de toucas e bonés

5. Charles Baudelaire, "Salon caricatural de 1846", em *Oeuvres complètes*, op. cit., v. 2, p. 1338.



49 Anônimo, caricatura, *Carnaval no bulevar*, do *Salon caricatural*, Paris: Charpentier, 1846.

Todo esse disfarce de manequins fantásticos
É tão bem dissimulado que não vemos nada.]

Para o poeta, esse quadro de uma multidão no bulevar era uma confusão indecifrável que violava os cânones da representação clara. No entanto, se víssemos hoje o quadro original, sem dúvida pareceria uma imagem óbvia, talvez até mesmo verossímil do lugar. A julgar pela caricatura, a composição não explora, como nas perspectivas que se precipitam sobre a rua, feitas por Monet e Pissarro na década de 1870, o vislumbre da cena que o espectador tem em uma visão angular do alto, tampouco oferece um panorama distante, como no *Quai du Louvre* de Monet [VER FIG. 45]. Contudo, planejada para recriar a casualidade e a densidade de pessoas em um dia de festa, a imagem do caricaturista é composta de faixas distintas como um relevo, com edifícios, árvores e passantes em planos paralelos. Esse tipo de vista foi fixado no fim do século XVIII por Philibert-Louis Debucourt em seus pequenos e animados quadros dos locais de passeio parisienses [FIG. 50] — um modelo cuja autoridade ainda é sentida em *Música nas Tulherias* de 1861 [FIG. 51]. Porém, embora o desenhista satírico de *Carnaval no bulevar* estivesse em parte obedecendo a essas convenções, ele antecipou involuntariamente, em outros aspectos, as pinturas de uma época posterior. O esboço inclui um exemplo do preenchimento de uma superfície com emaranhados como uma forma de arte. Foi preciso esperar quase setenta anos para os futuristas e outros produzirem um equivalente comparativamente caótico da multidão informe. A caricatura, com a sua agressividade autorizada, liberou o artista das normas de representação usuais e evocou liberdades surpreendentes de desenho, ao mesmo tempo primitivo e avançado na linha traçada de brincadeira. Mas o emaranhado é somente um elemento no todo inofensivamente regular da forma. Em sua pró-

pria pintura, o caricaturista provavelmente retornou, como André Gill e Gustave Doré, aos preceitos da escola então instituída.

O ponto de vista alto nas pinturas impressionistas de ruas movimentadas não é simplesmente um elemento abstrato ideal na geometria da perspectiva pictórica. Também é um ponto de vista humano, uma posição espiritual que favorece uma atitude em relação ao mundo que inclui o ambiente construído pelo homem. Os pintores paisagistas do século XVI escolheram um ponto de vista elevado, não localizado, distante de seus objetos, como o melhor modo para desdobrar um panorama à maneira de um mapa, em que as figuras estão subordinadas às estradas e edifícios que identificam a extensa paisagem, ou para acomodar os episódios sucessivos da Paixão de Cristo. Entretanto, todas essas cenas individuais foram representadas em detalhes minuciosos, como se próximas do olho. A visão de cima que os impressionistas apresentam da cidade, lugar de um movimento diário constante, sem episódios, elevava o observador ao ponto de vista de um verdadeiro espectador virtualmente dentro do espaço povoado. Essa pessoa pode ser mostrada em uma sacada no primeiro plano, como em *Boulevard des Italiens*, de Monet, apreciando o que é mais indefinido, cambiante e vago. Mesmo sem uma presença patente, a sua posição e linha de terra foram levadas inequivocamente à atenção do observador pelo escorço dramático da rua e pelo comprido e estreito corredor que emoldura o movimento das pessoas e veículos em harmonia com a série convergente interminável de árvores e edifícios alinhados e suas janelas, portas, cornijas e chaminés repetidos. O observador, além de poder participar desse movimento, pode dirigi-lo e reforçá-lo pelas convergências em seu olhar desobstruído.

Um trecho eloqüente em *L'Éducation sentimental* [*A educação sentimental*] de Flaubert (1869) narra o impacto da natureza sobre os visitantes vindos de Paris. Frédéric e Rosanette vão à floresta de Fontainebleau no fim da primavera de 1848, depois do tumulto da revolução de fevereiro e logo antes da insurreição de junho. A paisagem não removeu a afronta visual causada pela feiúra e compressão da metrópole, mas, ao contrário, purgou a densidade emocional, as paixões, as ansiedades e as desilusões da vida na cidade. Os bosques e espaços abertos da floresta revelavam vistas surpreendentes que despertavam sentimentos diversos: terror, alegria, tristeza, força e uma contemplação serena ou grave. Essa descrição oferece um contraste magistral às páginas precedentes que descrevem episódios da revolução e frustrações repetidas na vida pessoal. Depois do flerte atormentado na cidade, os dois parisienses se tornam amantes na floresta. Andando pelos bosques, "a gravidade da floresta os dominou [...] eles permaneceram como se atordoados em uma intoxicação tranqüila". Um pouco antes, Rosanette, assustada com a visão das rochas cataclísmicas selvagemente espalhadas, observara que "isso a deixaria louca. [...] Virou-se rapidamente, para evitar a vertigem, quase aterrorizada". Rosanette "estava desesperada e queria gritar. Mas, continuando a subir, a sua alegria voltou. [...] Lado a lado em uma parte elevada do terreno e respirando o vento, sentiram penetrar em suas almas um pouco do orgulho de uma vida mais livre, com uma superabundância de poderes, uma alegria sem motivo". A floresta fez manifestar-se nela "uma beleza completamente nova, que talvez fosse apenas o reflexo das coisas à volta,

a menos que as suas qualidades virtuais secretas a tivessem feito desabrochar".[6]

A floresta de Fontainebleau aparece nas páginas de Flaubert como uma contraparte natural de Paris; era um mundo denso com as mais variadas vistas. Os amantes passeavam nas sendas entre as árvores; descobriam uma paisagem dura, maciça, de grandes pedras superpostas como edifícios antigos; e se deleitavam com os longos panoramas estreitos, semelhantes a ruas, locais fechados e escuros, formas turbulentas, luzes e cores cambiantes, porém sem nenhum espaço aberto amplo. Era uma natureza que envolvia os que passeavam como uma cidade envolve seus habitantes e os encantava com as vistas inesperadas e sempre diferentes.

Algumas pinturas da mesma floresta, realizadas por artistas da Escola de Barbizon, também sugeriam uma fuga da cidade. Representavam recantos isolados, de tonalidades baixas e tom acastanhado, com cavidades intensamente sombreadas e um fulgor misterioso nos lugares iluminados. A natureza, aí, era um retiro, ideal para meditação, um refúgio para artistas cenobitas que viviam em uma estalagem modesta perto da floresta numa simplicidade e contentamento bucólicos. Embora outros pintores, nas décadas de 1860 e 1870, continuassem a buscar a solidão desses lugares, os quadros dos impressionistas mostram pouco desse sentimento. A sua paisagem preferida era a de domingo, a classe baixa parisiense ao ar livre, uma extensão do Sena, dos parques e ruas de Paris, tudo diante dos seus olhos, ao sol, sem o mistério, a reclusão ou a atraente luz dourada de um local especial na floresta.

6. "Rosanette trébuchait dessus, était désesperée, avait envie de pleurer. Mais, tout au haut, la joie lui revient [...]"; p. 356: "Debout, l'un près de l'autre, sur quelque eminence de terrain, ils sentaient tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre, avec une surabondance de forces, une joie sans cause"; p. 357: "Rosanette détournait la tête, en affirmant que 'ça la rendrait folle' [...] Le sérieux de la forêt les gagnait [...] ils demeuraient comme engourdis dans une ivresse tranquille"; pp. 358-9: "Il lui découvrait enfin une beauté toute nouvelle, qui n'était peut-être que le reflet des choses ambiantes, à moins que leurs virtualités secrètes ne l'eussent fait s'épanouir". Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, em *Oeuvres*, v. II, Paris, Pléiade, 1952, p. 354. [*A educação sentimental*, São Paulo, Difel, 1950.]

O gosto impressionista pelos temas de paisagem não se limitou, é claro, àqueles que satisfaziam uma sensibilidade formada somente pela experiência parisiense. Esses temas manifestavam uma preocupação verdadeira com a época; incorporavam um modo de vida valorizado por um amplo estrato da sociedade. Vários dos mesmos temas já tinham aparecido nas gravuras ilustrando livros publicados na década de 1860, e mesmo antes, sobre os prazeres de Paris e seus subúrbios, e o campo e as praias dos arredores.

Em *Histoire des environs du noveau Paris* [*História dos arredores da nova Paris*] (*c.* 1861), de Émile de Labédollière, o frontispício desenhado por Gustave Doré mostra as pessoas ao ar livre, à beira de um riacho; retrata um trem passando em uma ponte distante; as figuras estão pescando, fazendo piquenique, lendo, pintando, soltando pipas, até mesmo fazendo amor. "Quantos artistas e escritores vão, todo ano, a Bougival!" — exclamou o autor. Ele citou os versos de Fernand Desnoyers sobre esse local de lazer:

Du soleil, de l'air, de l'eau!
Que Dieu me ramène
Dans ce lumineux tableau
Dont ma vue est pleine...

50 PHILIBERT-LOUIS DEBUCOURT, *Jardim das Tulherias, "O passeio público"*, 1792, gravura em cobre colorida, 35 x 58 cm, Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris.

51 ÉDOUARD MANET, *Música nas Tulherias*, 1861, óleo sobre tela, 76 x 118 cm, National Gallery, Londres.

[Sol, ar, água!
Que Deus me leve de volta
A esse quadro luminoso
De que meus olhos estão cheios...]

Uma xilogravura representa os barcos a vela e as canoas em Bougival. Andar de canoa tinha se tornado, nas palavras de Edmond e Jules de Goncourt, uma "paixão dos parisienses" — "saboreavam-se o feriado, o exercício, a velocidade, o ar livre vibrante, a reverberação da água, o sol batendo sobre a cabeça". Em uma peça, *A cigarra*, dos amigos de Degas, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, um passeio a barco feito por pintores é um dos elementos da trama. Maupassant escreveu várias histórias sobre esse entusiasmo pela água. Como os piqueniques e passeios no subúrbio, os fins de semana e as férias à beira-mar eram um retorno à natureza, um recarregamento do indivíduo com a luz do sol e as atividades esportivas. A natureza não era, como com os solitários românticos da época anterior, um local recluso para o devaneio silencioso, mas um mundo de divertimentos e passeios revigorantes.

Em outra página do livro de Labédollière, figuras elegantes em uma carruagem observam, a partir do primeiro plano, uma corrida de cavalos, como nas pinturas posteriores de Degas. Em outra parte (p. 77), cavalheiros nas arquibancadas em Longchamp conversam com os jóqueis antes da corrida. Do terraço de Saint Germain, visitantes desfrutam a vista (p. 108). Um piquenique no parque de Le Vésinet é prejudicado pela fumaça de um trem de carga que passa (p. 109) — a cena lembra uma pintura de Cézanne de 1865. Na página 181, a gravura intitulada *Le Dîner sur l'herbe*, retratando um grupo de maridos e esposas burgueses acompanhados de cinco asnos, é mais informal e realista do que o famoso quadro de Manet. Os prazeres de fim de semana em Argenteuil e Asnières, com veleiros, barcos a remo e canoas, são descritos e retratados em outros capítulos (pp. 135, 147, 149). Também há cenas de patinação (p. 204), as corridas de Chantilly (p. 300), os mercados e o trabalho nos campos das aldeias vizinhas (cf. Pissarro), e locais e monumentos históricos. Em Fontainebleau, um pintor trabalha ao ar livre, enquanto os camponeses observam (p. 268); um touro lambe uma pintura enquanto o pintor dorme, reclinado, em uma postura escorçada, como uma das figuras no piquenique de Cézanne (p. 269).

O mesmo Labédollière escreveu outro livro, *Le Nouveau de Paris* [*A novidade de Paris*] (s.d.; logo após 1850), ilustrado por Gustave Doré e outros, com vistas das ruas, a Bolsa, o café-concerto, os bastidores do Opéra que lembram trabalhos posteriores de Degas. Portanto eram motivos impressionistas, se não a seriedade e finalidade diáfana de sua apresentação, antecipada em certa medida na ilustração popular.

Alguns visitantes estrangeiros, especialmente de países protestantes, achavam que as pinturas impressionistas capturavam o movimento rápido da vida parisiense, sentimento partilhado pelo círculo dos impressionistas. Na revista *L'Impressionniste*, publicada em 1877, em apoio à terceira exposição do grupo, o seu defensor, Georges Rivière, sustentou que os pintores estavam representando

a realidade de Paris com uma "exatidão rigorosa", como ninguém havia feito antes e sem ilusões românticas ou exibição teatral. Escreveu sobre *O baile* de Renoir como uma "obra essencialmente parisiense [...] uma página da história, um monumento precioso da vida parisiense".[7] As paisagens de Monet eram "uma vista agradável, nunca destoante [...] nada que entristece os olhos ou a mente [...] [são] paisagens alegres ou grandiosas, nunca nos tons lúgubres" que encontramos em tantos quadros contemporâneos.[8]

Esses "tons lúgubres" também eram comuns em romances sobre a vida parisiense durante o século. Uma geração antes dos impressionistas, Balzac, que descreveu o parisiense como um olhar insaciável na fruição do espetáculo, pôde retratar essa sociedade, no prólogo de sua história *La fille aux yeux d'or* [*A menina dos olhos dourados*],[9] por meio da palidez típica dos rostos e dos efeitos exaustivos da rotina e do trabalho em diferentes estratos da metrópole. Poeta de temperamento mais estóico do que Balzac, Alfred de Vigny caracterizou os parisienses de 1831 como "um povo sem alegria e sem melancolia. [...] Nesses rostos enérgicos, mas gastos, alertas e pálidos, podia-se ler, à primeira vista, tristeza e insônia. Cada fronte possuía a marca do desânimo irrequieto de uma população sem alegria e sem melancolia. [...] Como todos se dirigiam lentamente e tristemente aos seus prazeres!".

Uma visão similar das pessoas da cidade no fim da década de 1830 apareceu no romance *Dominique*, de Fromentin (1863), escrito às vésperas do impressionismo: "Fiquei admirado, eu me lembro, pelo cheiro de gás que anunciava uma cidade onde se vivia a noite tanto quanto o dia, e pela palidez dos rostos, que me faziam pensar que não estavam passando bem".[10] Essa fisionomia doentia ainda marcava o aspecto dos parisienses no fim da década de 1860, para Hippolyte Taine, que observou "o tumulto das formas em movimento" nas ruas, e a multidão nos teatros e atrás das janelas dos cafés: "Notou como são enrugados, carrancudos e pálidos todos esses rostos; como seus olhares são ansiosos e seus gestos nervosos? Um fulgor violento cai sobre essas cabeças lustrosas; a maioria fica careca antes dos trinta".

Na década de 1890, essa palidez fantasmagórica e a passividade reapareceriam nas figuras dos cabarés e teatros criadas por Henri Toulouse-Lautrec e nas pinturas de pessoas perambulando pelas ruas de Oslo, por exemplo, *À noite na rua Karl Johan* (1892), pintado por Edvard Munch, que se tornou um signo tão claro da cidade quanto os rostos festivos dos impressionistas. É evidente que as imagens felizes do ambiente, criadas pelos impressionistas, não eram meramente um reflexo da realidade. Como as pinturas anteriores de figuras em atitudes de adoração e devoção, eram uma seleção dos momentos ideais.

As imagens de prazer dos impressionistas transmitiam um ideal, assim como uma experiência e um modo de vida. São poucas as vezes em que não há diversões e festividades, e as pessoas, tradicionalmente, respondiam ao encanto e grandeza desses ambientes. Mas, na Paris das décadas de 1860 e 1870, essas diversões tinham se tornado, para muitos, um modelo de felicidade, um estilo de vida acalentado e a realização da natureza humana instintiva, um complemento necessário ou um alívio do trabalho e da vida prática. Os artistas — pintores

7. "C'est une oeuvre essentiellement parisienne [...] une page d'histoire, un monument précieux de la vie parisienne, d'une exactitude rigoreuse." Georges Rivière, "L'Exposition des Impressionistes", em *L'Impressioniste*, n. 1, 6 de abril de 1877, reed. em Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, Paris, 1938, p. 309.

8. "Encore aimable, charmant et tel que l'oeil d'un homme jeune et heureux peut le voir. Jamais une pensée triste ne vient désoler le spectateur devant les toiles de ce peintre puissant." Ibid., p. 311.

9. *La Fille aux yeux d'or* (1834-35) foi a terceira e última seção de *Histoire des Treize*, de Balzac, a primeira parte de suas *Scènes de la vie parisienne*. Foi dedicado a Delacroix. [*A comédia humana*, v. 8, op. cit.]

10. "Je fus frappé, je m'en souviens, des odeurs de gaz qui annonçaient une ville où l'on vivait la nuit autant que le jour, et la pâleur des visages qui m'aurait fait croire qu'on s'y portait mal." Eugène Fromentin, *Dominique* (1863), em *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 459.

acima de tudo — eram os devotos francos desse culto hedonista popular. A capacidade de sentir a natureza e a beleza humana, de reagir às qualidades das coisas sem pensar no seu uso, faz parte do bem-estar espiritual, muitas vezes em conflito com as disposições de uma sensibilidade religiosa ascética. Os críticos da vida social e os moralistas nunca se cansavam de opor a espontaneidade e o afeto do artista como exemplo vivo do homem natural ao coração contraído e filisteu do burguês frio, prudente.

Em sua peça *Fantasmas* (1881), que causou sensação na época, Henrik Ibsen faz o pintor Oswald Alving — uma vítima da doença venérea de seu pai — dizer, comparando a vida maçante e puritana de sua nativa Noruega com a "alegria de viver" e "alegria de trabalhar" parisienses:

> Lá, o mero fato de estar vivo é considerado motivo de uma felicidade exultante. Mãe, notou que tudo que pintei girou em torno da alegria da vida? — sempre sobre a alegria de viver, infalivelmente? Lá há luz e brilho do sol, um sentimento festivo — e os rostos das pessoas irradiam felicidade.[11]

11. Henrik Ibsen, *A Doll's House, Ghosts, An Enemy of the People* (Nova York, s.d.), ato 2, p. 58.

CAPÍTULO 6 OS PERSONAGENS

Imagens de personagens e espetáculos, assim como de certos tipos marginais das ruas de Paris que eram olhados com um interesse vivo como figuras da cena urbana, ocuparam uma parte significativa dos temas impressionistas. Em suas pinturas de cabarés e teatros, a platéia muitas vezes era parte do espetáculo e um sinal da voga do artístico na vida comum. Portanto, o retrato do personagem isolado, o "*artiste*" encarando diretamente o observador, indicava a consciência do pintor e o prazer do público de se defrontar diretamente com o artista e sua platéia. Esse tipo de tema pode ser interpretado como um análogo do próprio espetáculo do pintor virtuoso; o pintor está presente nas pinceladas como gestos, nas cores e nas formas como expressão de sua perícia e na perspectiva como o ponto de vista do que seu olho vê e discrimina. Por trás dessa escolha, talvez esteja o desejo do artista de ser reconhecido num mundo artístico cotidiano e público.

Manet, Degas e Renoir — desde o começo, pintores de figura — foram os que se sentiram mais atraídos por esse tema. Até mesmo Cézanne, em 1886, aventurou-se a representar os atores da *commedia dell'arte*, quase do tamanho natural, embora sem uma platéia visível. A escolha de personagens como tema já se distinguia na arte de Manet na década anterior a 1870, quando ele ainda não se voltara para a pintura ao ar livre, com a luz e a pincelada impressionistas. Um verdadeiro virtuoso, confiante de seu poder incomum com os instrumentos de sua arte e amiúde rejeitado pelos artistas aceitos e seus admiradores, que reagiram demonstrando incompreensão diante da inovação do seu estilo, Manet sentia-se atraído por personalidades originais e marginais da cena parisiense. Ainda no começo, retratou de corpo inteiro o *Guitarrero* ou *Cantor espanhol*, o *Pífaro*, o *Velho músico*, o *Cantor de rua*, a dançarina Lola de Valence, e, de suas recordações da praça de touros espanhola, modelos posando como toureiro e como matador.

Além disso, Manet colocou na tela tipos refratários da rua, os párias da Paris *bohème*, com quem um pintor de vanguarda rejeitado sentiria afinidades, em virtude de sua própria sorte em um mundo filisteu respeitável. Aqueles bêbados, catadores de lixo, músicos vagabundos e mendigos eram o exotismo nativo de uma sociedade declaradamente humana e democrática, mas nitidamente dividida em ricos e pobres, em pessoas integradas e as marginalizadas [FIG. 52]. O seu pitoresco não era o do provinciano e do camponês satisfeitos retratados na arte precedente, com suas maneiras e roupas tradicionais, que eram formas de uma cul-

tura conservadora estabelecida; nem a aparência miserável se devia exclusivamente à pobreza. Às vezes, era a marca de uma independência desafiadora em nítido contraste com a banalidade homogênea de Monsieur Prudhomme, o burguês ajustado, cuja fisionomia foi fixada para sempre nos escritos e desenhos de Henri Monnier [1799-1877].

Manet não foi o primeiro ou o único a retratar esses tipos marginais. O mendigo urbano, ou *clochard*, divulgado pelas gravuras de Paul Gavarni, era uma figura familiar e simpática na arte das décadas de 1840 e 1850. Em um livro coletivo sobre a vida nas ruas de Paris, *Les Rues de Paris*, publicado em 1844, com ilustrações de artistas que incluíam Daumier, Gavarni e Céléstin Nanteuil, uma

52 Édouard Manet, *O trapeiro*, *c.* 1865-69, óleo sobre tela, 193 x 130,5 cm, The Norton Simon Foundation, Pasadena, Califórnia.

53 Pierre Zaccone, *O trapeiro*, água-forte extraída de *Les Rues de Paris*, 1844, #205.

bela gravura de Pierre Zaccone mostra um trapeiro diante de um cartaz que anuncia o livro [FIG. 53]. O texto de Louis Berger que a acompanha celebra extensamente a liberdade interior orgulhosa do trapeiro e os hábitos que o tornaram uma figura parisiense representativa:

> O trapeiro é o filósofo prático das ruas de Paris. Ao abrir mão de toda a vaidade social, em suas perpétuas andanças noturnas, nessa profissão em que o trabalho é feito sob o céu estrelado, há uma certa estranha combinação de independência quixotesca e humildade despreocupada, algo intermediário entre a dignidade do homem livre e a degradação do abjeto; finalmente, há nesses contrastes algo que nos interessa, cativa e faz pensar; nada é mais peculiar e excepcional do que essa profissão. [...] O trapeiro tem um lugar essencialmente exclusivo na hierarquia social: ele é *sui generis*, não há nada mais como ele; ele está eternamente suspenso entre o alto e o baixo, entre as estrelas e o pavimento, entre a sarjeta e o sonho.

Outro artigo, "Les Chiffoniers" ["Os trapeiros"], em um volume da série *Les Français peints par eux-mêmes* [*Os franceses pintados por eles próprios*], com três ilustrações realizadas por Charles-Joseph Traviès, descreve um trapeiro, Christophe, chamado de "o filósofo" e muito estimado pelo artista por sua "probidade na miséria, algo tão belo que por si só é uma virtude". Um tagarela, "ele zomba, acusa e insulta os passantes e os curiosos, enquanto rebusca com os dedos nus a pilha de lixo". É o trapeiro *par excellence*, como o imaginaríamos. Para os artistas, poetas e mulheres sensíveis, ele é "a personificação típica dos trapeiros. Foi essa elevação natural de Christophe que lhe rendeu as honras da pintura. Teve o seu retrato pintado, foi representado em litografias". Embora considerada como uma "classe perigosa, os trapeiros são, não obstante, aristocratas e realmente muito aristocráticos, eu juro". Eram párias radicais.[1]

Victor Hugo considerava os trapeiros um símbolo da Paris revolucionária. No poema "Jour de fête aux environs de Paris" ["Dia de festa nos arredores de Paris"], escreveu:

Paris élève au loin sa voix
Noir chiffonnier qui dans sa botte
Porte le tas sombre des rois.[2]

[Paris ergue ao longe sua voz,
Trapeiro negro que em seu saco
Carrega a pilha sombria dos reis depostos.]

Na representação dos artistas ambulantes das ruas e feiras, e da *bohème* maltrapilha, havia um tom de compaixão na afinidade declarada com o artista. O reconhecimento de maior impacto foi o do poema em prosa de Baudelaire sobre o velho acrobata de circo, no passado um deleite aos olhos parisienses e agora esquecido e sem amigos; Baudelaire, com tristeza, percebeu nesse abandono o destino do velho poeta. No necrotério de Paris, os suicidas não identificados, encontrados no Sena, eram chamados de "*les artistes*".

Baudelaire também comparou o trapeiro ao poeta em seus versos, "Le Vin des chiffonniers" ["O vinho dos trapeiros"]:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projets.[3]

[Vê-se um trapeiro que vem abanando a cabeça,
Escorando-se e se batendo nas paredes como um poeta,
E sem se incomodar com os espiões delatores,
Desafoga seu coração em projetos gloriosos.]

1. "C'est quelque chose de bien beau, en effet, que la probité dans la misère; quelque chose de si beau, que, là seulement, c'est une vertu. [...] Aussi voyez: il raille, il accuse, il insulte les passants et les curieux; et pourtant il fouille à pleins doigts le fumier sur lequel il est établi. [...] Christophe est le chiffonier de l'imagination ou plutôt selon l'imagination. Les artistes, les poètes et les femmes plus ou moins poitrinaires ne se reveront jamais autrement. Aussi, malgré sa supériorité incontestable, Christophe est, au moins pour eux, la personnification typique des chiffoniers. Cette élévation naturelle de Christophe lui a valu les honneurs de la peinture. On a fait son portrait, on l'a lithographié [...] On a rangé tout récemment les chiffoniers parmi les classes dangereuses de la ville de Paris. [...] Ils sont pourtant aristocrates et très aristocrates, je vous jure." "Les Chiffoniers" de L. A. Berthaud, em *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, v. IV, Paris, 1841, pp. 335, 343, 344.

2. Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*, em *Oeuvres poétiques*, v. III, Paris, Pléiade, 1974, p. 67.

3. Charles Baudelaire, "Le Vin", n. CV em *Les Fleurs du Mal* (1861), *Oeuvres complètes*, op. cit., v. I, p. 106 [*As flores do mal*, São Paulo, Nova Fronteira, 1985]. Em 1847, um trapeiro foi o herói de uma peça de sucesso de um escritor popular, da esquerda, Felix Pyat, intitulada *Le Chiffonier de Paris, drame en cinque acts et un prologue (douze tableaux)*, superestimada na época. O trapeiro bêbado, humano, de bom coração, salva uma menina inocente e expõe os crimes de um antigo trapeiro que havia feito fortuna e se tornado barão. Essa obra piegas foi aplaudida por Hugo e Heine. Ao pôr trapos em seu saco, o trapeiro gritava: "Amor, glória, poder: no saco! Tudo são farrapos, retalhos, cacos de vidro, meias velhas, trapos!".

Manet retratou esses personagens e tipos excêntricos da classe baixa mais do que qualquer outro pintor antes dele. Todos em pé ocupando a tela inteira e assumindo a proeminência que, no passado, a arte do retrato conferia aos ricos e aos de classe social alta, especialmente no mundo da corte. No século XVII, Velázquez pintou bobos, anões e retardados em retratos de corpo inteiro sob encomenda de seu empregador real. Inspirado no exemplo do mestre espanhol, Manet retratou por conta própria, em tamanho natural, as figuras socialmente rebaixadas [FIG. 54], sem o assentimento de um monarca para quem as criaturas

54 ÉDOUARD MANET, *O ator trágico (Philibert Rouvière como Hamlet)*, 1866, óleo sobre tela, 187,2 x 108,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

congenitamente inferiores de sua corte tinham atuado como fonte de diversão, e eram os degraus mais baixos de uma escada visível do ser que culminava em sua própria estatura suprema. O gosto de Manet pelos seus temas parisienses talvez tenha a ver com o prazer benigno do governante espanhol em relação aos anormais, criando uma corte boêmia paralela no século XIX, na qual o artista era o ápice. "Les rois de l'époque" ["Os reis da época"] era, na década de 1860, a designação dos pintores da moda.

Os pintores do século XVIII tinham celebrado artistas do palco em quadros grandes, como *Gilles*, de Jean-Antoine Watteau, e *Garrick* e *Mrs. Siddons como a musa trágica*, de Reynolds. Estes tinham um formato excepcional para figuras de sua classe social e refletiam, além da admiração dos pintores pelos temas, o reconhecimento de artistas de destaque pelos cultos *habitués* do teatro, que, pelo menos na Inglaterra, admitiam astros do palco em seu círculo exclusivo.

Os temas de Manet eram parte de um programa próprio coerente, a transmissão de uma imagem solidária da sociedade de artistas e de outros que compartilhavam sua espontaneidade e estigma. O seu elaborado retrato de Zola [VER FIG. 3] homenageia o jovem crítico e romancista que acabara de se arriscar defendendo-o e defendendo os impressionistas emergentes contra as zombarias e a incompreensão do público e de seus porta-vozes oficiais. Ao retratar o escritor em sua escrivaninha, como nas fotografias em miniatura que serviam de cartão de visita, Manet também montou um sugestivo ambiente pessoal de pinturas, gravuras e livros; além da reprodução de sua *Olympia*, há outras imagens de obras de Velázquez e de um artista japonês por meio das quais o pintor comentava a sua própria estética, citando modelos que o haviam inspirado. E, assim como o antigo e o novo, o familiar e o exótico estão justapostos em obras que, de modo incisivo, trazem o próprio pintor para o quadro, Manet inseriu alguns folhetos contemporâneos entre os velhos volumes encadernados de couro sobre a mesa de Zola.

Na escolha de suas figuras dos boêmios e artistas, Manet foi precedido pela tendência dos pintores realistas, durante as décadas de 1840 e 1850, à representação — às vezes, curiosa e divertida, outras, compassiva e sectária — das classes mais baixas. A farta publicação de textos jornalísticos sobre as diversas ocupações, tipos humanos e papéis na cidade, nas chamadas *fisiologias* do período, com suas brilhantes xilogravuras humorísticas, demonstrou que a escolha de Manet não era nem uma idiossincrasia nem fruto do encontro casual com um modelo apropriado e disponível para o pintor exercitar seu pincel. Mas, ao elevar esse interesse pela reportagem com xilogravuras despretensiosas à escala e formalidade das telas grandes do Salão, Manet desvia a nossa atenção do âmbito social daquela arte em miniatura, com sua cordial, e muitas vezes anedótica, reflexão sobre a vida parisiense, para a realidade desafiadora da classe anômala de artistas independentes e da *bohème* como indivíduos intransigentes.

Em 1855, Courbet tinha concebido o seu quadro monumental, em tamanho real, *O ateliê* [VER FIG. 119], como uma imagem da sociedade, reunindo em seu estúdio, como duas classes contrastantes, os representantes das artes e os do mundo inculto. Ele conhecera ou vira todos esses indivíduos pessoalmente e situou sua própria pessoa soberana no centro, diante do cavalete entre os dois

grupos. Tal concepção da comunidade dividida, uma abstração do sistema econômico, ressurgiu na crítica social posterior de Matthew Arnold, Benjamin Disraeli, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Jacob Burckhardt e Ernest Renan.

A escolha habitual do tema marca um ponto de virada na auto-afirmação de Manet como um ser social livre; também deve ser compreendida no contexto do seu tempo e lugar como uma resposta crítica viril ao gosto e perspectiva dominantes na sociedade francesa do Segundo Império, como o seu culto ao chique, ao bonito e ao divertido. Os ousados quadros de Manet retratando a história contemporânea durante os anos da insurgência política na década de 1860 — *A execução do imperador Maximiliano* (1868), *A fuga de Henri Rochefort da prisão* (1880-81), *A batalha do "Kearsarge" e do "Alabama"* (1864) — são comentários provocadores, oportunos, sobre o regime cada vez mais impopular.

Esta descrição dos temas de Manet não é, evidentemente, a história completa de sua arte enquanto conjunto de imagens. Omiti seus quadros mais notáveis, retratando os sexos — *Déjeuner sur l'herbe* [VER FIG. 2], *Olympia* e, posteriormente, *Nana* —, quadros que sugerem o papel do sexo na sociedade, tal como a concebe o artista, ao colocar lado a lado a mulher despida ou parcialmente despida e o homem vestido, e na construção dos retratos com objetos de natureza-morta alusivos, muitas vezes com conotações ocultas. Mas a originalidade audaciosa de Manet, ao pintar artistas e párias no tamanho natural, é uma página digna de nota na história moral e social do impressionismo que se baseia em suas obras. Mais do que qualquer outra, há uma pintura de Manet que une, com uma execução brilhante e sagacidade pictórica, os dois temas do espectador e espetáculo na imagem das pessoas assistindo a um espetáculo: *Bar no Folies-Bergère* (1881-82). Tanto no sentido literal quanto simbólico, é um espelho da sensibilidade impressionista incorporada no tema de uma pintura [FIG. 55].

Manet retratou o bar na extremidade do grande salão como o foco e reflexo de todo o espaço. No centro, está uma bela garçonete, ladeada por uma profusão de bebidas e frutas coloridas, uma cintilação de frascos e garrafas com invólucros dourados, reunidos sobre uma laje de mármore polido; é um buquê de tons, texturas e focos luminosos variados, culminando no encanto da mulher com seu vestido enfeitado. Não vemos as costas do homem que conversa com ela (acrescentado em uma charge contemporânea por Stop), mas no espelho atrás ela reaparece, refletida, de frente para ele. O espelho ocupa a largura de toda a tela, revelando tudo que está no campo de visão da garçonete, como se ela presidisse o salão festivo: as luzes do espaço amplo e as pessoas sentadas às mesas, bebendo, conversando, fumando e assistindo aos acrobatas nos trapézios, as pernas de um deles refletindo-se na parte superior do espelho. Correndo os olhos pelas pessoas refletidas, divisamos uma mulher na parte da frente do balcão, que olha para fora com binóculos: o quadro inteiro está vivo com percepções e reflexos. As garrafas e frutas do bar também se refletem no espelho, e estão tão próximas da superfície refletida que a sua imagem parece uma simples cópia dos objetos, como se realidade e aparência, objeto e imagem no espelho, fossem indistinguíveis aos olhos. Estendendo-se por todo o campo da tela e parecendo existir para além dela, o espelho adquire a qualidade infinita do espaço do

mundo real; a sua proximidade com os objetos mais proeminentes nele refletidos — garçonete e cliente, garrafas e frutas no bar — produz uma aparente continuidade do espaço real e refletido.

Em geral, o espelho em uma pintura é um objeto pequeno, distante, emoldurado, como um quadro na parede. Assim são os espelhos redondos no *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa* (1434) de Jan van Eyck e o retangular no fundo de *Las meninas* de Velázquez (1656), com o seu reflexo daqueles que de outra maneira estariam invisíveis, o rei e a rainha, que são os objetos dos olhares de quase todas as figuras na sala, e são, talvez, os temas da grande pintura que está ao lado do artista no plano intermediário. Mais próximo da época de Manet está o espelho no retrato da senhora Moitessier sentada, de Ingres. Em todas essas obras, o espelho reflete uma única pessoa ou duas: o artista Van Eyck, testemunha da cerimônia do casamento e pintor da cena, ao lado de uma outra figura, provavelmente o padre; o casal real espanhol, visto pelo pintor e pela corte; e, no quadro de Ingres, o modelo de perfil rebaixado pela sombra sugerindo um segundo plano de existência, intangível e misterioso, por trás da realidade imprecisa e ameaçadora da pessoa externa. Anteriormente, em um retrato da condessa

d'Haussonville, pintado em 1845, durante a juventude de Manet, o espelho foi ampliado e aproximado do plano do quadro para refletir uma prateleira de objetos pessoais atrás da bela mulher [FIG. 56]. Talvez esse tenha sido o ponto de partida e estímulo da concepção original de Manet, que confere ao mundo refletido no espelho — uma imagem dentro de uma imagem — a abertura e a plenitude do espaço real à volta.

Mas o espelho de Manet também introduz no quadro as pessoas como um espetáculo. Refletido no espelho vemos o mundo diante dos olhos da garçonete; os objetos de seu campo de visão são projetados atrás dela, junto com as suas costas e o homem que lhe fala. Todos são espectadores que foram atraídos ao

55 ÉDOUARD MANET, *Bar no Folies-Bergère*, 1881-82, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Courtauld Institute Gallery, Somerset House, Londres.

56 JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Condessa d'Haussonville*, 1845, óleo sobre tela, 132 x 92 cm, The Frick Collection, Nova York.

57 CLAUDE MONET, *Os estivadores*, 1875, óleo sobre tela, 55 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris.

mesmo local e se tornaram elementos do mesmo espetáculo. O ver e o visto se fundem em um novo intercâmbio entre o perto e o distante, o real e a imagem, a realidade pintada e o reflexo realisticamente pintado dessa realidade como seu componente indistinguível — um espetáculo dentro de um espetáculo que inclui os seus próprios espectadores, como uma natureza que contém um ser cujo pensamento contempla e reflete a natureza. Pouco tempo depois, o poeta Jules Laforgue escreveu que o impressionismo era "um espelho da vida universal". Nessa vida, a reflexão se tornou um elemento vivo.

Nas paisagens posteriores de Monet, essa aparente equivalência e fusão do mundo e sua imagem — a "realidade" sendo um reflexo instável que a natureza produz em nossas mentes ativas, um reflexo que muda, como os objetos, com o tempo e o ponto de vista do observador — assumiu o aspecto de uma paisagem dupla de um mundo de árvores e céu acima, e a sua contraparte simétrica invertida na água abaixo.

De que maneira os quadros impressionistas do trabalho — citados como símbolos de sua consciência social — se ajustam às suas imagens dos prazeres dos feriados, dos espetáculos e do meio ambiente como um objeto estético? As lavadeiras de Degas bocejando de cansaço e os homens de Monet descarregando carvão em ritmo monótono [FIG. 57] expressam outra visão, uma visão mais sombria; posteriormente, esses temas foram proeminentes em pinturas de artistas de esquerda.[4] Apesar de Monet ter afinidade pelos trabalhadores, a sua representação do trabalho não foi nenhum protesto ou declaração de uma plataforma política. São poucas as pinturas impressionistas sobre o trabalho, e são mais bem compreendidas como facetas exclusivas da modernidade, ao lado do espetáculo das ruas, a margem do rio, as estradas e as praias, que forneceram muito mais temas. Pissarro, que desenhava para publicações radicais com um espírito engajado, não produziu nenhuma pintura com um tom crítico explícito. Mostrou, com evidente simpatia, um lavrador nos campos ou uma dona de casa com a vassoura, mas suas cenas da indústria são paisagens amplas nas quais os barcos e as fábricas, como elementos do meio, são mais destacados do que o próprio trabalho. Pissarro realizou muitos quadros do trabalho no campo, talvez inspirado por Jean-François Millet; alguns lembram Van Gogh, que teve uma inspiração similar. Sisley foi atraído por cenas de construção e pelas mulheres lavando roupas no riacho; aqui, novamente, foi o espaço aberto, a cena de trabalho como um aspecto transitório da paisagem habitada, que parece ter motivado a escolha.

Em todos esses quadros é possível supor os sentimentos tácitos de afinidade do pintor com o seu tema. Os homens carregando carvão na margem do rio, as mulheres esfregando as roupas em um riacho, os empreiteiros firmando postes em um terreno à margem da estrada, todos trabalhavam ao ar livre, como os pintores. Os impressionistas, de fato, escolheram representar uns aos outros pintando ao ar livre. Em um quadro de Sisley de uma construção, os postes são como um cavalete gigantesco. Certas telas, que mostram o trabalho e o trabalhador, apresentam uma analogia mais forte com o esforço do artista, como, por exemplo, os quadros de Caillebotte com o pintor de paredes trabalhando do lado de fora, visível publicamente, no meio das pessoas na rua. Pode-se perguntar se Caillebotte, um homem culto e rico, não se sentiu atraído também pelas qualidades sóbrias do artesão nessa atividade e pela semelhança com a sua própria arte que, ao descrever a cena cotidiana de Paris, visava tanto à precisão quanto à franqueza da pincelada. Também há o quadro de Armand Guillaumin que retrata Pissarro pintando as venezianas de sua casa. Em outra tela, Caillebotte mostrou os trabalhadores de joelhos em um apartamento vazio, iluminado pelo sol, raspando ou polindo o assoalho [FIG. 58].

Nesses quadros que retratam o trabalho, os pintores impressionistas talvez confessassem uma afinidade com aqueles que, como eles próprios, trabalhavam com as mãos; eles desafiavam a cultura oficial que se orientava para um patrocínio conservador e ocultava os fatos materiais e difíceis da vida dos artistas com alegorias do belo e com a vaga linguagem idealista da estética da École des Beaux-Arts. Embora conhecessem mais os princípios em vigor de sua arte do que os laureados da Academia, os pintores impressionistas, como os artesãos, falavam

4. O quadro *Os estivadores*, de Monet, foi pintado em Argenteuil, no outro lado da ponte que aparece em suas vistas do popular balneário (ver FIG. 57). O pintor foi capaz de olhar nas duas direções na década de 1870.

simples e diretamente de seu trabalho e viam no discurso do vernáculo modesto e direto as declarações mais significativas de seus objetivos. Não foi por indiferença às idéias, mas em reação contra o ensinamento doutrinário, que Manet, um dos mais cultos e rebeldes do grupo, resumiu a sua prática incomparável e sutil com algumas poucas palavras conciliatórias: "Quando funciona, funciona. Quando não, começa-se de novo. Tudo o mais é absurdo".[5]

Em nenhum desses quadros a atenção estava dirigida ao trabalhador como vítima ou herói; em nenhum há uma figura idealizada, como em certas pinturas das décadas de 1840 e 1850. Ainda assim, a escolha impressionista de temas sobre o trabalho continua sendo significativa — ela derivou do sentimento humano dos pintores, cujos olhos estavam abertos ao comum e ao familiar no mundo existente. Com a exceção do aristocrático Degas, eles não exploraram os lados mais obscuros, suas misérias e conflitos latentes; mas havia, para alguns dos artistas, algo de sentimento democrático nessa escolha, embora sem um engajamento deliberado.

Vemos essa atitude também nos quadros de Cézanne de pessoas simples: camponeses jogando cartas, uma criada, um jardineiro — figuras de dignidade e tranqüilidade reconhecidas. Manet, um homem da alta burguesia, mas também, como vimos, um adversário do regime do Segundo Império, muitas vezes se sentiu

5. "Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence. Tout le reste est de la blague." Antonin Proust, *Edouard Manet: Souvenirs*, citado em *Manet: A Retrospective*, organizado por T. A. Gronberg, Nova York, 1988, p. 49.

atraído, na década de 1870, pelos tipos plebeus; nos cafés e bistrôs, o trabalhador de camisa azul e a garçonete de avental prendem a sua atenção, e ele acentua o contraste colocando um cliente elegante, de chapéu de seda, na mesma sala. Do mesmo modo, o quadro dos homens descarregando a carga escura de uma chata de carvão, feito por Monet, foi pintado em Argenteuil, do outro lado da ponte que aparece em suas vistas dos balneários com os cintilantes barcos a vela brancos.

O interesse de Degas por atores e tipos da classe baixa a eles associados deu-se em paralelo — talvez independentemente — à representação de Manet dos mesmos temas, embora o primeiro os tenha abordado posteriormente e com um repertório de personagens bastante pessoal. Além das corridas de cavalos, do circo, do café-concerto e da ópera, Degas representou os bastidores da alta

58 GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Lixadores de chão*, 1875, óleo sobre tela, 102 x 145 cm, Musée d'Orsay, Paris.

59 EDGAR DEGAS, *Bailarinas praticando na barra*, 1876-77, óleo misturado com terebintina sobre tela, 75,6 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

sociedade, explorando especialmente o *mundus muliebris*, ou "mundo das mulheres": bailarinas em aulas ou ensaiando [FIG. 59], lavadeiras trabalhando, chapeleiras e prostitutas.

Quase da mesma idade de seu amigo Manet, Degas reagiu como ele às inovações dos artistas mais jovens durante a década de 1870. Apesar de se dizer não impressionista, Degas demonstrou muito mais disponibilidade para promover a causa e expor com eles do que Manet, que se recusou peremptoriamente. Como Manet, Degas foi um pintor que freqüentava os museus e estava familiarizado com obras importantes do passado que sustentaram o seu senso de arte elegante e sutil. Os dois pintores eram filhos da burguesia culta; porém, enquanto Manet era seguro, sociável, sensual, à vontade nos cafés e na rua, Degas era melancólico, amargo, reprimido, um artista inseguro, atormentado pela meta da perfeição.

Depois de um longo aprendizado da arte neoclássica dominada por Ingres, e de estudar o desenho preciso dos velhos mestres da Renascença, evidente em suas cópias de Holbein e dos italianos, Degas afastou-se dos temas históricos — escolhas incomuns como *Meninos e meninas espartanos em competição atlética, A filha de Jefté, Os infortúnios da cidade de Orléans* (um episódio medieval de tortura e estupro) — e voltou-se para uma modernidade franca, transpondo a nudez, as posturas atléticas e os cavaleiros de seus quadros históricos para os ritos disciplinados e elegantes das corridas de cavalos e do balé contemporâneos, que preservaram conotações antigas e aristocráticas.

Nos dois campos, Degas observou, com um olhar atento, sobretudo os momentos de preparação e ensaio, embora tenha representado com freqüência a atuação final. Na escolha pelas imagens de corridas de cavalos e de bailarinas — criaturas criadas e treinadas para a atuação ideal, sem falha —, reconhecemos temas análogos às suas metas como artista, sua disciplina crítica ininterrupta em desenhar e redesenhar o corpo ativo tentando alcançar a perfeição.

Além da beleza do balé como uma arte do movimento físico, as situações extremas na atuação fascinavam Degas: a corrida tensa dos cavalos emparelhados, os movimentos emocionantes da bailarina, que provocavam êxtase, o equilíbrio de uma acrobata de circo suspensa perigosamente por uma corda, segura somente pelos dentes [FIG. 60]. Mas ele também observa, com um espírito despreocupado, talvez irônico, o espectador distraído e indiferente que dirige o olhar a um ponto insignificante ou periférico do espetáculo ou da platéia. No quadro de uma corrida, que está no Museum of Fine Arts, em Boston, o primeiro plano é ocupado pelo escorço de uma carruagem com dois cavalos encarando o observador; dentro do veículo, uma mulher segura um bebê, e acima dela um pequeno buldogue, como uma estatueta, observa a competição distante, de costas para nós.

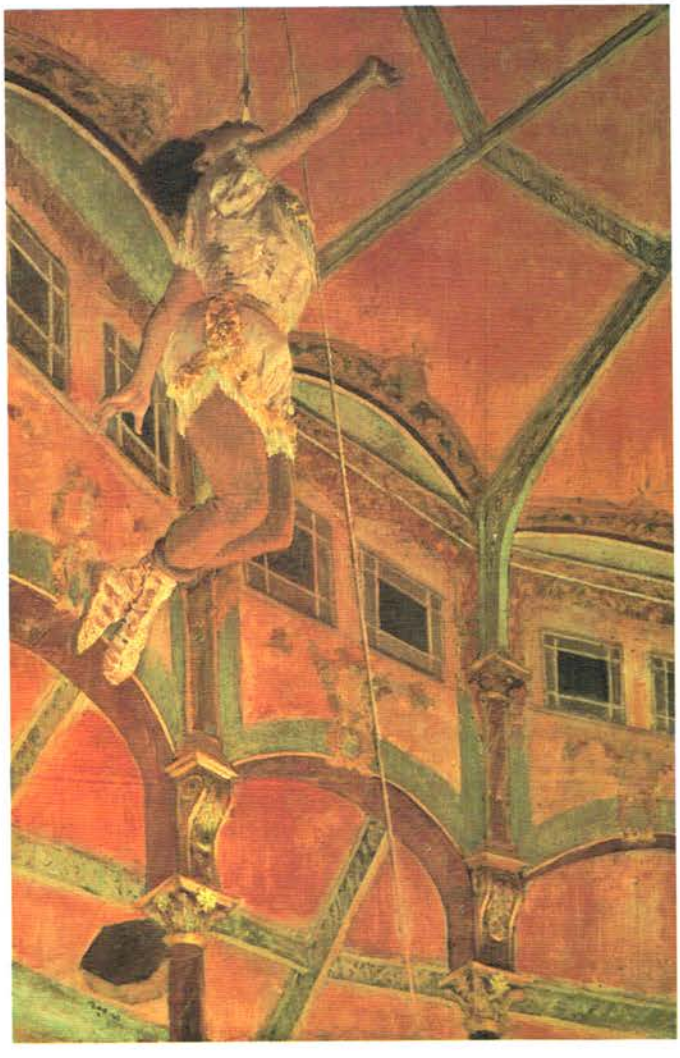
Degas encontrou temas novos também em figuras alheias às artes, como chapeleiras e lavadeiras, que parecem destoar de seu interesse pelos artistas. Entretanto, refletindo bem, elas também pertencem a um mundo estético; são artistas do olho e da mão, e suas habilidades dão forma à elegante indumentária do indivíduo.

O ateliê da *modiste* atraiu Degas como um ambiente de experimento e julgamento artístico; ele gostava de acompanhar uma amiga em suas visitas à loja e observá-la experimentar um chapéu diante do espelho — um exercício de gosto

em cor e composição, e na adequação expressiva da roupa à personalidade imaginada pela própria pessoa. Mas, contrariando esse interesse, conta-se que ele disse que o que o atraía eram as mãos vermelhas da modista segurando o chapéu — a fragmentação da pessoa real, como sua própria prática artística em cortar drasticamente a figura.

A lavadeira pertencia à esfera da arte de outra maneira. Após uma visita ao ateliê de Degas, Edmond de Goncourt registrou em seu *Journal* que o pintor, que partilhava com ele a curiosidade acerca do trabalho da lavadeira, tinha adquirido um profundo conhecimento das habilidades nessa atividade. O pintor havia dissertado, com um conhecimento seguro e no jargão técnico da atividade de lavar e passar roupa, sobre os diferentes movimentos do ferro, como teria falado dos movimentos do pincel do pintor.[6] Assim como as jovens na chapelaria, a lavadeira era uma artista da roupa, à qual dava frescor e elegância — indispensáveis

6. "Il nous met sous les yeux, dans leurs poses et leurs raccourcis de grâce, des blanchisseuses, des blanchisseuses [...] parlant leur langue et nous expliquant techniquement le coup de fer appuyé, le coup de fer circulaire, etc." ["Ele põe diante de nossos olhos, em suas poses e seus escorços graciosos, lavadeiras, lavadeiras... falando sua língua e nos explicando tecnicamente o movimento de apoiar o ferro, o movimento circular etc."]. Sexta-feira, 13 de fevereiro de 1874. Edmond e Jules de Goncourt, *Journal*, Mônaco, 1956, v. x, pp. 150-1.



60 EDGAR DEGAS, *Mademoiselle La La no Circo Fernando*, 1879, óleo sobre tela, 116,8 x 77,5 cm, National Gallery, Londres.

61 HONORÉ DAUMIER, *A lavadeira*, 1863, óleo sobre madeira, 48,9 x 33 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

62 EDGAR DEGAS, *Enfado*, 1869-71, óleo sobre tela, 32,4 x 46,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

na exibição refinada do indivíduo em público, uma parte essencial do espetáculo parisiense. Nos dois estabelecimentos, as cenas escolhidas são momentos intermitentes de relaxamento e prova, comparáveis aos ensaios das bailarinas e à chegada e ao exercício dos cavalos e jóqueis antes da corrida.

Embora Degas também se comovesse com o *páthos* do trabalho monótono na lavanderia quente, cheia de vapor, e captasse o gesto involuntário de cansaço da mulher com o ferro, a sua preocupação com o trabalhador não é compreendida adequadamente se considerada simplesmente um programa de arte naturalista ou um reflexo do sentimento humanitário, como Daumier ao pintar a lavadeira, com seu pesado cesto de roupas e segurando uma criança pela mão,

apressando-se pelas ruas obscurecidas da cidade grande [FIG. 61]. Na atenção de Degas a essas figuras plebéias, sentimos sua consciência de artista com uma disciplina rigorosa, às vezes bastante exigente, e um olhar na estética da indumentária na vida parisiense.

Junto com esses temas, podemos ver nos vários quadros que Degas pintou da toalete feminina, do banho à prova de roupas, a sua atração pela mulher como criadora habitual, preocupada com a aparência perfeita. Ele próprio explicou a sua escolha da mulher na banheira como o inevitável equivalente moderno da representação da Susana bíblica pelo pintor renascentista. Mas, na arte de Degas, a longa busca de seu tema é completamente diferente, até mesmo oposta aos quadros sensuais e idílicos da banhista na arte anterior, ao passo que *Susana e os anciãos*, de Tintoretto, é somente uma das muitas figuras bíblicas e pagãs — homens e mulheres —, idealizadas por ele, com conotações morais e religiosas, e também eróticas. A outra série de Degas, com mulheres em contextos relacionados, de existência especificamente feminina, parece apontar para uma afinidade pessoal. A preponderância de mulheres, vestidas ou despidas, em centenas de obras de Degas começa com as pinturas históricas de sua juventude e prossegue com os vários aspectos, sagazmente observados, dos papéis femininos e os

signos da carga que as mulheres suportam na sociedade — não somente pelos esforços das tarefas da dançarina e da lavadeira, mas também em situações de desavença e conflito, tais como *O absinto*, *Enfado* [FIG. 62] e *O estupro*, e em alguns retratos sutis de mulheres ensimesmadas e neuróticas —, todas podem ser vistas como a expressão do feminino na natureza do próprio Degas, uma identificação inconsciente com as mulheres como a cópia de seu eu oculto. Talvez a sua ousada originalidade ao vestir a figura de bronze de uma dançarina com roupas reais derive da importância, para ele, do ritual feminino ao se vestir, como para o travesti intencional.

O interesse persistente de Degas pelas mulheres como modelos foi mais complexo do que parece devido à analogia de seus papéis com o de um artista. Em vários de seus quadros, vemos mulheres como vítimas, criaturas sujeitas à violência e à deformação forçada de seus corpos, não somente na vida real, mas também na arte do próprio Degas; é típica a sua representação de uma bailarina na barra em uma postura que ecoa com precisão a forma de um regador pintado bem visível no primeiro plano [VER FIG. 59]. Em um quadro que se supôs ser um auto-retrato, Degas mostrou o seu colega e artista Henri Michel-Lévy em mangas de camisa no ateliê, tímido, pensativo e deprimido, com um pequeno manequim feminino vestido caído aos seus pés. Degas também é inventivo ao descobrir perspectivas da mulher — *close-ups* e ângulos estranhos — que segmentam ou distorcem a sua silhueta, para lhe dar o aspecto de um gato ou uma figura grotesca. Em um soneto sobre a bailarina, concluiu os versos sobre o movimento hipnótico e elegante de sua atuação com a revelação final da moça como... uma rã![7]

Talvez haja nas imagens que Degas realizou das mulheres, tantas vezes submetidas a uma rotina árdua e deformadora — ao contrário das figuras de Renoir, que são retratadas com uma sensualidade alegre, quase sempre em um ambiente doméstico cordial —, um efeito de sua profunda repressão. Seu extraordinário empreendimento, no fim da década de 1870, da série de monotipias do bordel — um retrato singular de mulheres, antecipando Toulouse-Lautrec e superando no realismo brusco os contos dos irmãos Goncourt, Zola e Maupassant — foi possível para um artista introvertido que só conseguiu se aproximar intimamente das mulheres como um observador; o seu conhecimento da carne estava limitado inexorável e exclusivamente ao ato e instrumento do desenho. A repressão de Degas, aparentemente, era do conhecimento de seus colegas artistas; foi comentada em uma carta de Van Gogh, em agosto de 1888, endereçada ao jovem Émile Bernard.[8] Degas não representava o ato sexual — sua observação minuciosa, sem intenção pornográfica, era do bordel como um ambiente feminino; seu impulso era explorá-lo intencionalmente como um mundo profissional e capturar, em gravuras únicas, as personalidades, maneiras e reflexos das mulheres. Aqui, também, o marginal e o banal, em vez dos momentos extremos, é que foram notados: a espera indolente, os preparativos, o relaxamento na solidão e as marcas de uma existência humilhante, irracional, *blasée* nos rostos desencantados e corpos flácidos e apáticos. A sua objetividade nessas monotipias em preto-e-branco, executadas sobre vidro e impressas em papel, como se simulassem uma fotografia, delineou uma descida ao inferno, por meio da qual talvez tenha exorcizado seus desejos.

7. "Elle danse en mourant. Comme autour d'un roseau / D'une flûte où le vent triste de Weber joue, / Le ruban de ses pas s'entortille et se noue. / Son corps s'affaisse et tombe en un geste d'oiseau. / Sifflent les violons. Fraîche, du bleu de l'eau, / Silvana vient, et là, curieuse s'ébroue; / Le bonheur de revivre, et l'amour sur sa joue, / Sur ses yeux, sur ses seins, sur tout l'être nouveau... / Et ses pieds de satin brodent comme l'aiguille / Des dessins de plaisir. La capricante fille / Use mes pauvres yeux à le suivre peinant. / D'un rien, comme toujours, cesse le beau mystère. / Elle retire trop les jambes en sautant, / C'est un saut de grenouille aux mares de Cythère." P. A. Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, v. 1, Paris, 1946, p. 211. O último verso pode ser traduzido como "É um salto de rã nos charcos de Citera". Há uma variante desse verso: "Elle saute en grenouille et je sorts de colère". ["Ela pula que nem uma rã e eu deixo para trás a minha cólera"].

8. "Degas vive como um pequeno advogado e não gosta de mulheres, pois sabe que, se amá-las e fizer sexo com elas com freqüência, ele, intelectualmente doentio, se tornaria insípido como pintor." De *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Boston, 1978, v. III, p. 509.

Os temas com personagens não são freqüentes entre os outros pintores impressionistas. São desconhecidos nas obras dos dedicados paisagistas Pissarro e Sisley. Além da pintura da fase inicial de Monet, de um pierrô em um jardim no meio de mulheres vestidas com elegância segundo a moda da época — aparentemente inspirada pelas ilustrações da moda da estação —, ele também empreendeu a representação de uma mulher com um vestido exótico desempenhando um papel artístico, sua mulher Camille posando como japonesa; foi um trabalho destinado ao Salão e, mais tarde, lamentado como uma condescendência desacertada com o gosto do público. Mas de Renoir, que, como Manet e Degas, foi primordialmente um pintor da figura humana, temos várias grandes telas do acrobata, do palhaço,

63 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Jovens ao piano*, *c.* 1889, óleo sobre tela, 56 x 46 cm, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.

64 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Na modista*, 1878, óleo sobre tela, 32,7 x 24,8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts.

do músico, do cantor, da dançarina, e também de mulheres com suas identidades submersas em trajes exóticos. Estas pertencem ao seu período inicial e mais caracteristicamente impressionista. Mais tarde, o tema da arte será domesticado; a composição de Renoir de um interior com uma mulher no primeiro plano, ocupada com um bordado, enquanto atrás dela homens olham os quadros na parede, pode representar a sua imagem das artes como prazeres passivos e ativos em um ambiente familiar. A esta podemos acrescentar o adorável quadro das meninas ao piano, uma tocando, a outra escutando e virando a pauta [FIG. 63], e também o de uma menina decorando com flores o chapéu de sua irmã mais nova [FIG. 64].[9]

Até agora escrevi como se um objetivo ou ponto de vista unificado determinasse a escolha de temas dos pintores. Mas, assim como os estilos diferiam de um para outro e as obras de um artista individual variavam bastante em certos aspectos, os seus temas também são mais abrangentes do que esta minha análise revelou. Os impressionistas foram artistas de sensibilidade aberta, que, como os grandes escritores de seu tempo, foram atraídos por várias facetas do seu ambiente enquanto compunham um conjunto dominante de temas. A receptividade ao visível era uma condição primordial de sua arte e uma marca de sua modernidade.

Os impressionistas eram personalidades complexas, cada um com experiências e inclinações singulares que impregnaram sua arte, às vezes divergindo de seus temas centrais. Os pintores impressionistas podem ter explorado, como descoberta pessoal e fonte de idéias pictóricas férteis, um único setor do seu ambiente. Mas o amor a esse veio promissor não fechou seus olhos a outras possibilidades; as suas reações espontâneas ao mundo visual cotidiano talvez os tenham impelido a empreender temas menos usuais. Embora em grande parte paisagistas, alguns não hesitaram em pintar o nu ou retratos de amigos; pintores de cenas de bulevar, produziram naturezas-mortas durante a mesma estação.

Em todos esses esforços, os impressionistas prosseguiram e reforçaram a tradição de pintar pessoas, lugares e coisas. A sua concepção de arte como uma resposta livre ao que viam com interesse e sentimento, sem a coerção dos requisitos dos trabalhos encomendados ou das exigências dos funcionários conservadores ou do gosto do público, pode ter-lhes ocultado que grande parte de sua escolha pertencia ao momento coletivo; mas essa escolha não foi, portanto, uma limitação a um campo restrito. O compromisso com o visual como o realmente visto era tão amplo em seu escopo e resultados quanto a devoção de Poussin à pintura do mundo ideal da história e do mito, para o que chamou de "o deleite dos olhos".[10]

Excitado pela riqueza do espetáculo da pintura no ambiente parisiense e ansioso por uma arte da realidade, o jovem Degas, quando tentou se libertar do artificial e não vivido na pintura histórica para a qual fora treinado na escola, preparou para o seu novo curso um programa ambicioso, abrangente, de vistas contemporâneas de lugares-comuns.[11] Era mais do que podia realizar, mas a meta essencial, a motivação para explorar o novo no presente visível, está completamente evidente nos vários quadros que ele produziu mais tarde em sua série de bailarinas, corridas, cabarés, cafés, banhistas e temas afins. Porém, sentiu-se atraído também por temas romanescos com contrastes e conflitos psicológicos; e, com uma perspicácia surpreendente, retratou o escritório de comércio e a Bolsa como meios práticos marcados pelos rostos, posturas e roupas característicos do lugar.

Por um breve espaço de tempo, durante as décadas de 1860 e 1870, Monet também realizou retratos e naturezas-mortas, juntamente com suas famosas paisagens. Certamente, grande parte do que os impressionistas viram não encontrou lugar em suas telas; mas as suas idéias de arte foram realizadas em outros temas além da paisagem. Nessas escolhas menos comuns, que incluem personagens e espetáculos, reconhecemos as mesmas mentes em ação, embora as principais descobertas estéticas fossem feitas em seu tratamento mais famoso, persistentemente estudado, das cenas ao ar livre.

9. Para as fontes parisienses realmente populares dos temas impressionistas, ver Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1858, 1867, 2 ed.

10. Na carta de 1.º de março de 1665 ao irmão de Chantelou, M. de Chambray, Poussin escreveu sua famosa definição de pintura, concluindo: "sa fin est la délectation". Anthony Blunt (org.), *Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art*, Paris, 1964, p. 163.

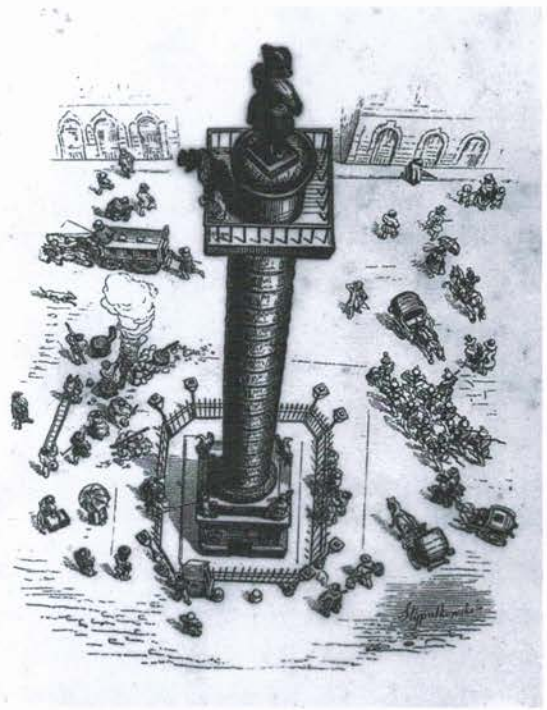
11. P.-A. Lemoisne, op. cit., 1921, pp. 224-8.

CAPÍTULO 7

A MULTIDÃO, O *FLÂNEUR* E A PERSPECTIVA COMO FORMA SOCIAL

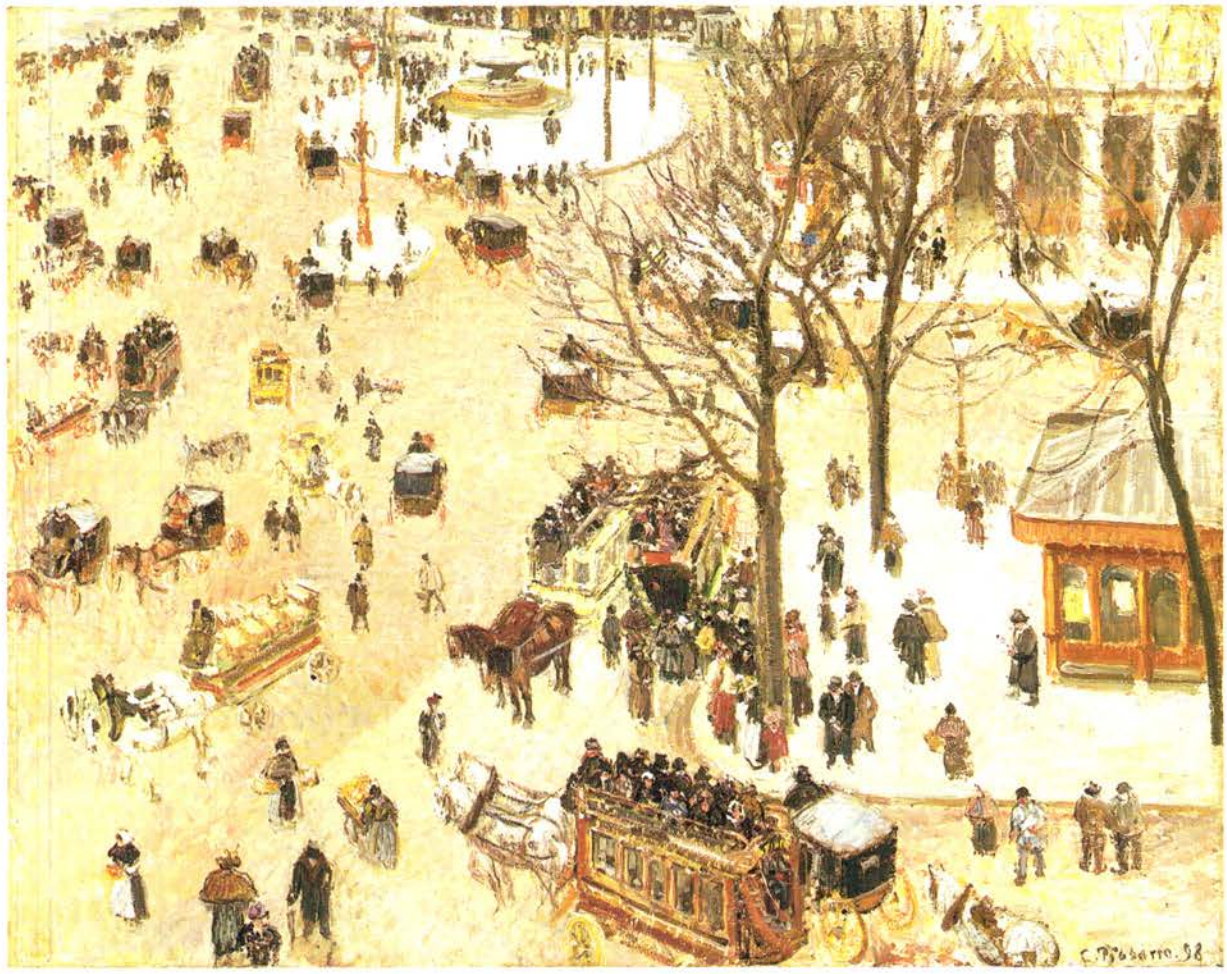
O século XIX testemunhou uma revolução na visão coletiva e individual, um reconhecimento da percepção singular do indivíduo, assim como das complexidades da observação e do movimento interativos que compunham a multidão. A sociedade parecia, ao observador, um formigueiro, e a cidade, um oceano. Essas duas metáforas tinham ocorrido a poetas muito tempo antes, mas, agora, com o crescimento avassalador da cidade, adquiriram uma pertinência mais significativa. Essas analogias salientavam um movimento rítmico, vasto e variado, centrado, como o buraco do formigueiro, na perspectiva do observador.

Comparemos duas imagens de uma praça de Paris observada de cima, uma desenhada por Grandville na década de 1840 [FIG. 65] e a outra pintada por Pissarro [FIG. 66]. Realizada meio século depois, a imagem de Pissarro a partir de uma janela ou de uma sacada não apresenta um centro definido. Há um efeito, sutilmente equilibrado, do tráfego casual, uma dispersão de pequenos elementos com concentração em algumas partes; não se pode isolar um grupo que seja dis-



65 ISIDORE GRANDVILLE, *Vista da coluna Vendôme*, 1844, água-forte extraída de "Un Autre Monde".

66 CAMILLE PISSARRO, *Place du Théâtre Français*, 1898, óleo sobre tela, 72 x 93 cm, Los Angeles County Museum of Art.



tinto dos outros. A pintura da cena de multidão, se ampliada para mostrar o todo do qual é um segmento, continuaria a apresentar qualidades dessa pequena amostra — o caos aparente dividido pela grade regular das ruas planejadas. No outro quadro, o brilhante ilustrador Grandville vê a cena de um ponto acima da coluna Vendôme. Um espectador está no alto do monumento, ao lado da estátua de Napoleão — o imperador vitorioso, para quem a coluna foi erigida —, e, dessa altura imponente, olha o tráfego embaixo, que parece girar ao redor da coluna, o centro verdadeiro e ideal do espaço. Para Grandville, a imagem da multidão observada de cima requeria o acesso a um local privilegiado, que, até então, tinha sido exclusivo de uma personalidade heróica suprema. Ao colocar o espectador ao lado de Napoleão — uma usurpação poética do majestoso pedestal do herói por um estranho, talvez um turista —, o artista insinua o novo sentimento de igualdade — uma igualdade ainda não consciente, mas antecipada como meta e direito inato do século democrático que se iniciara com a Revolução de 1789, que Napoleão levou às outras nações.

Para Pissarro, assim como para Monet, o lugar do observador é um dos muitos pontos possíveis de onde se divisar o interminável fluxo da vida da cidade. Mesmo no alto, olhando de uma das inúmeras janelas alinhadas na rua, ele é um habitante da cidade, à vontade no bulevar, assim como os que caminham lá embaixo.

Antes da época de Grandville, outros já tinham começado a olhar Paris do alto, como um mundo de puro movimento, com uma exaltação romântica como se a cidade fosse realmente um oceano, e com o *páthos* da pequenez do homem e seu contraste com o vasto ambiente artificial que ele tinha criado para si mesmo. O poema "Paris" de Alfred de Vigny, escrito em 1831, começa assim:

"Prends ma main, Voyageur, et montons sur la tour.
[Me dê a mão, Viajante, e vamos subir a torre.]

De lá, contemplamos

[...] *un monde mouvant*
Comme l'éclair, l'oiseau, le nuage et le vent...
Des collines, au loin, me semblent sa ceinture,
Et pourtant je ne vois nulle part la nature,
Mais partout la main d'homme et l'angle de sa main
Impose à la matière en tout travail humain.
... ces angles...
L'un sur l'autre entassés sans ordre ni sans nombre
Coupent des murs blanchis pareils à des tombeaux...
... cette abîme où l'air pénètre à peine...
Tout fourmille et grandit, se cramponne en montant
Dans un brouillard de feu, je crois voir ce grand rêve...[1]

[... um mundo em movimento
Como o raio, o pássaro, a nuvem e o vento...
Colinas, ao longe, parecem circundá-lo
E, ainda assim, não vejo a natureza em parte alguma
Somente a mão do homem e o ângulo que a sua mão
Impõe à matéria em todas as obras humanas.
... esses ângulos...
Empilhados uns sobre os outros, sem ordem nem número
Cortam os muros brancos iguais a túmulos...
... esse abismo onde o ar penetra com dificuldade....
Tudo fervilha e se expande, se fixa ao subir
Numa névoa de fogo, creio ver esse grande sonho...]

Antes de Vigny, Victor Hugo havia escrito no poema 35 de "Les Soleils couchants" ["Os sóis poentes"] (1828):

1. Alfred de Vigny, *Oeuvres poétiques*, Paris, 1978, p. 180.

Oh! Qui m'emportera sur quelque tour sublime
D'où la cité sous moi s'ouvre comme un abîme!...
Que je voie, à mes yeux en fuyant apparues,
Les étoiles des chars se croiser dans les rues,
Et serpenter le peuple en l'étroit carrefour...
Cent clartés naître, luire et passer tour à tour!...
Avec mille bruits sourd d'océan et de foule...[2]

[Oh! Quem me conduzirá ao alto de uma torre sublime
De onde a cidade abaixo se abre como um abismo!...
Que eu veja os raios das rodas das carruagens,
Que parecem escapar aos meus olhos,
Cruzar as ruas e circundar o povo no cruzamento estreito...
Cem clarões nascer, refulgir e passar sucessivamente!...
Mil ruídos abafados do oceano e da multidão...]

2. Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*, em *Oeuvres poétiques*, v. 1, Paris, Pléiade, 1964, n. xxxv, p. 787.

Não se trata da multidão acidental — o pequeno ajuntamento de observadores formado em resposta a um acontecimento na rua —, mas da multidão recorrente, dispersa, no local e na hora esperada, como o trânsito diário. É a maré de indivíduos movendo-se livremente, sujeita ao padrão das ruas e bulevares, com suas lojas, cafés, parques, prédios comerciais e locais de diversão, programados para o ciclo de dia e noite, as estações e o clima, os dias de semana e feriados — todas as condições conhecidas que afetam o movimento de uma população urbana e a tornam um fenômeno previsível governado pela constância de interesses e hábitos. A multidão amorfa tem uma ordem, uma ordem estatística, mas, ao contrário da ordem de um desfile, são indivíduos não organizados, não dirigidos, embora não sem direção; cada qual obedece ao próprio desejo e necessidade escolhendo uma meta, um momento e um caminho; e todas essas espontaneidades juntas mantêm, semana após semana, a média do fluxo periódico.

Aparentemente sem objetivo na movimentação casual de seus membros, a multidão tem uma forma distinta como um conjunto movente. Pode-se perceber no aparente caos uma tendência comum, uma corrente no tempo e lugar, regiões de maior ou menor densidade ou velocidade, campos de força constantes e cambiantes. Vistas a uma grande distância, essas regularidades sugerem um processo físico obediente a leis; há, além disso, as restrições dos limites e as atrações e repulsões dos corpos, uma tendência à concentração em certos pontos e momentos, e aumentos repentinos de densidade e movimento, que levaram Pierre-Simon Laplace, em seu tratado sobre a probabilidade, a descrever o comportamento ou movimento de uma multidão, a dispersão de um efeito, como um fenômeno de "*résonance*".

Enquanto soma de escolhas individuais, uma massa desordenada partilha com o desfile festivo da igreja, do Estado e da corporação o deleite de um vago uníssono na mente e no corpo, um vínculo coletivo assegurador. A multidão amorfa não é, como se poderia supor, a negação de uma ordem coesiva especial; não é nenhum agregado de átomos movendo-se a esmo, mas uma atração mútua

mais livre do que a procissão e a assembléia ritual da velha comunidade na igreja, um conjunto, uma marcha quase ritual em direção a uma meta predeterminada em um tempo prescrito. A multidão tem suas fronteiras, sua estrutura limitativa, suas ocasiões recorrentes e caminhos preferidos; mas estes não são fixados de uma vez por todas, ou ordenados por uma autoridade e costumes antigos. São o resultado de eventos e circunstâncias recentes; continuam a evoluir com novas necessidades e serviços, e respondem a tendências tácitas de sentimentos e reações espontâneas comuns aos acontecimentos diários.

Em meados do século XIX, a consciência que tinha a multidão da novidade de sua própria existência como um público em movimento foi conseqüência da história recente, sobretudo em Paris. Foi uma consciência intensificada pelo caráter exclusivo da grande capital e pelo contraste com a existência sem novidades, estagnada dos aldeões no meio rural, e foi expressa em inúmeras pinturas, gravuras, folhetins, poemas e romances. As revoluções na França entre 1789 e 1871 foram as responsáveis pelas freqüentes mudanças de poder através da ação coletiva, que avivavam o senso de individualidade e de classe na multidão em movimento. Esses acontecimentos de uma época em que a ação imprevista do povo tornou-se uma força na formação da história — em contraste com o povo visto como sujeito ao Estado, à igreja, ao local de trabalho, ao lar — conferiram à cidade um novo papel como espaço histórico de uma população consciente, alerta, ativa, de cidadãos em uma comunidade inteiramente secular, e também, para as mentes conservadoras, um aspecto perigoso como o meio do populacho: cego, excitável e facilmente levado à violência.

O período de 1840 a 1880 foi a época em que o "público-como-multidão" se descobriu como força política e social, e como poder econômico, sustentando a prosperidade de Paris em seu papel crítico de consumidor de bens. Esse período também desempenhou um papel na reformulação das maneiras e relações pessoais, na adaptação das formas de sociabilidade e do discurso à nova liberdade dos indivíduos na vida urbana. O crescimento da população nas ruas foi acompanhado pela moda de idéias democráticas, mesmo sob um regime ditatorial. As partes da cidade que antes eram reservadas ao monarca e à aristocracia haviam se tornado espaços públicos. A memória da mudança ainda estava presente e era reforçada pelo uso dos antigos parques e palácios como locais públicos. Ao descrever a admirável catedral em seu romance *Notre-Dame de Paris* como a criação dos concidadãos medievais e como o lugar de reunião na cidade para uma causa secular — a sua visão da Paris do século XV como uma cidade de espetáculo, luz e multidões —, Victor Hugo projetou a consciência da nova Paris de seu tempo, uma ideologia de massa: ativa, criativa, espontânea e zelosa de suas liberdades.

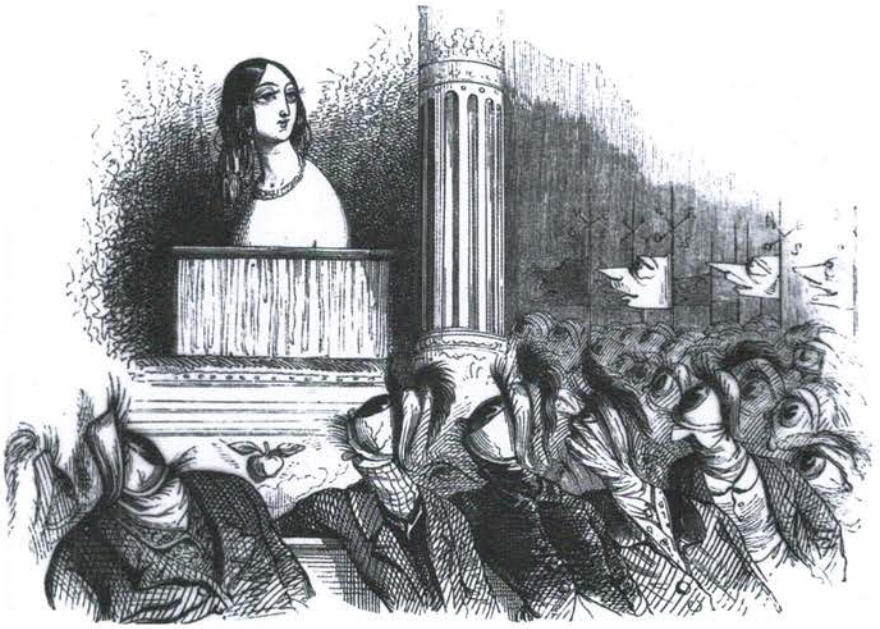
No romance *Les Rois en exile* [*Os reis no exílio*], publicado em 1878, Alphonse Daudet descreveu, no capítulo de abertura, a rainha de um estado nos Bálcãs deposta por uma revolução. Da alta sacada de seu hotel parisiense, ela contempla a multidão passeando na rua perto dos jardins das Tulherias, um espetáculo de cor, movimento e sol de verão que alegra o seu coração deprimido. Do outro lado, a vista do palácio real enegrecido, queimado durante a Comuna e ainda não restaurado, a faz lembrar-se de seus infortúnios.

A rua e, especialmente, o bulevar eram as áreas comuns do parisiense, a sua ágora, a sua vista mais prezada. Théophile Gautier, viajando pela Itália, procurou em cada cidade um lugar que fosse o equivalente do bulevar de Paris para a vida pública. Em Florença, na grande e medieval Piazza della Signoria, impressionou-o a idéia de que os gregos chamavam esse local de o "olho" da cidade:

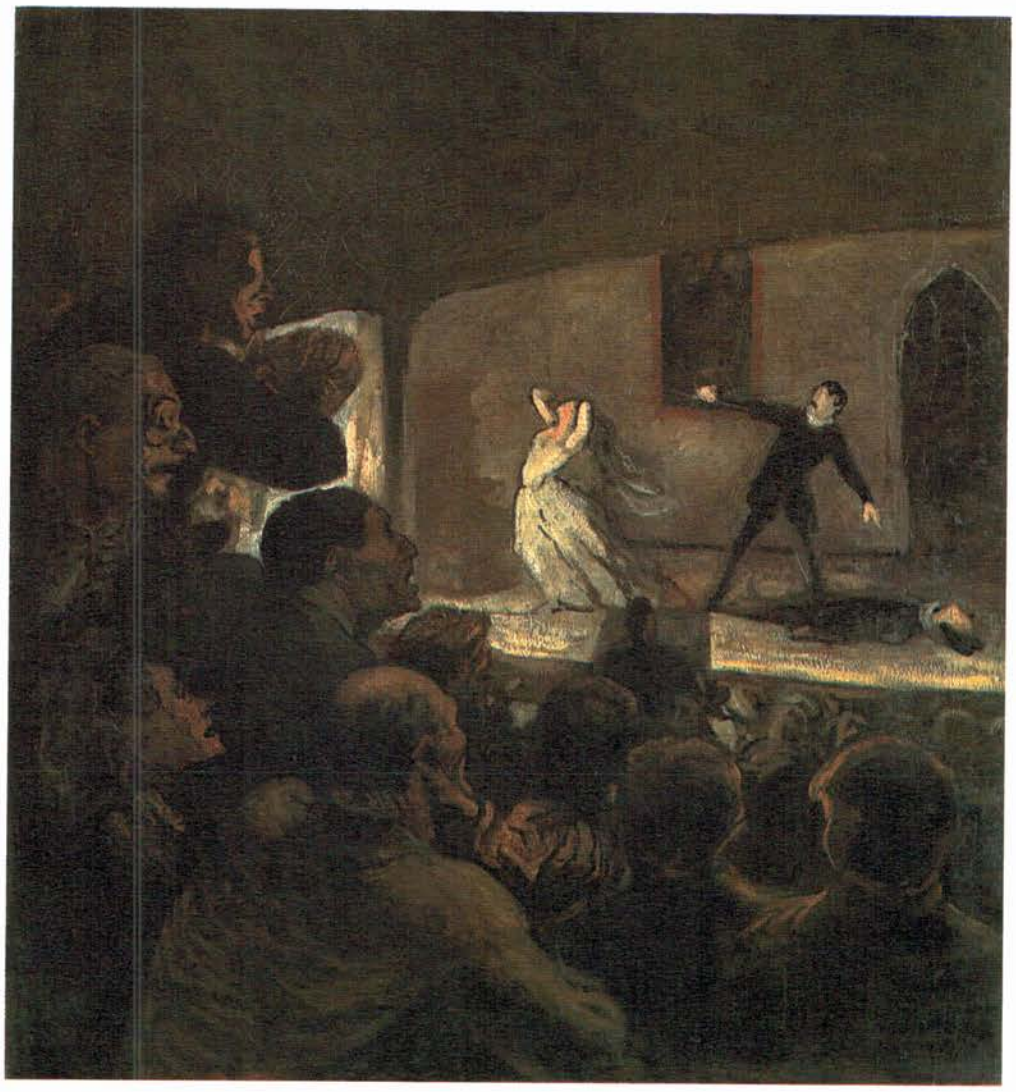
> Os gregos tinham uma única palavra para expressar o lugar central e importante de um país ou cidade: *ophthalmos*. Não é o olho que, de fato, dá vida, inteligência e significado ao rosto humano, que expressa o seu pensamento e seduz pelo magnetismo de sua luz? Se transpusermos essa idéia da natureza viva para a natureza inerte, por meio de uma metáfora audaciosa, toda cidade não tem um local que a resume, onde movimento e vida culminam, onde traços dispersos de seu caráter individual se tornam mais precisos e claros, onde a sua memória histórica assume uma forma monumental sólida, de modo a produzir um conjunto único e impressionante, um olho na face da cidade? Toda grande capital tem o seu olho: [...] em Paris [é] o Boulevard des Italiens [...] [Paris] nesse local privilegiado [é] mais parisiense do que em qualquer outro. [...] [3]

Quando Gautier escreveu essa homenagem ao bulevar de Paris, a preeminência do olho já era lugar-comum em outro sentido: como o órgão por excelência do parisiense. Balzac, que disse de Paris: "Aqui, tudo é realmente espetáculo", escreveu sobre o olho do parisiense em um parágrafo que resume o culto do visual nas artes e na vida da cidade. Em seu segundo conto de um caixeiro viajante, *Gaudissart II*, Balzac fala das lojas de Paris que foram

3. "Les Grecs avaient une expression particulière pour rendre d'un seul mot l'endroit central et important d'un pays ou d'une ville: *ophtalmos*. N'est-ce pas, en effet, l'oeil qui donne la vie, l'intelligence et la signification à la physionomie humaine, qui en exprime la pensée et séduit par son magnetisme lumineux? Si l'on transporte cette idée de la nature vivante à la nature morte, par une métaphore hardie, mais juste, n'y-a-t-il pas dans chaque ville un endroit qui la résume, où le mouvement et la vie aboutissent, où les traits épars de son caractère spécial se précisent et s'accusent plus nettement, où ses souvenirs historiques se sont solidifiés sous une forme monumentale, de manière à produire un ensemble frappant, unique, un oeil sur le visage de la cité? [...] Toute grande capitale a son oeil [...] à Paris, le boulevard des Italiens [...] Paris plus parisien [...] dans cet endroit plus privilégé que partout ailleurs." Théophile Gautier, *Voyage en Italie*, Paris, 1852, p. 338.



67 Isidore Grandville, *Caricatura de olhos gigantescos*, 1844, água-forte extraída de "Un Autre Monde".

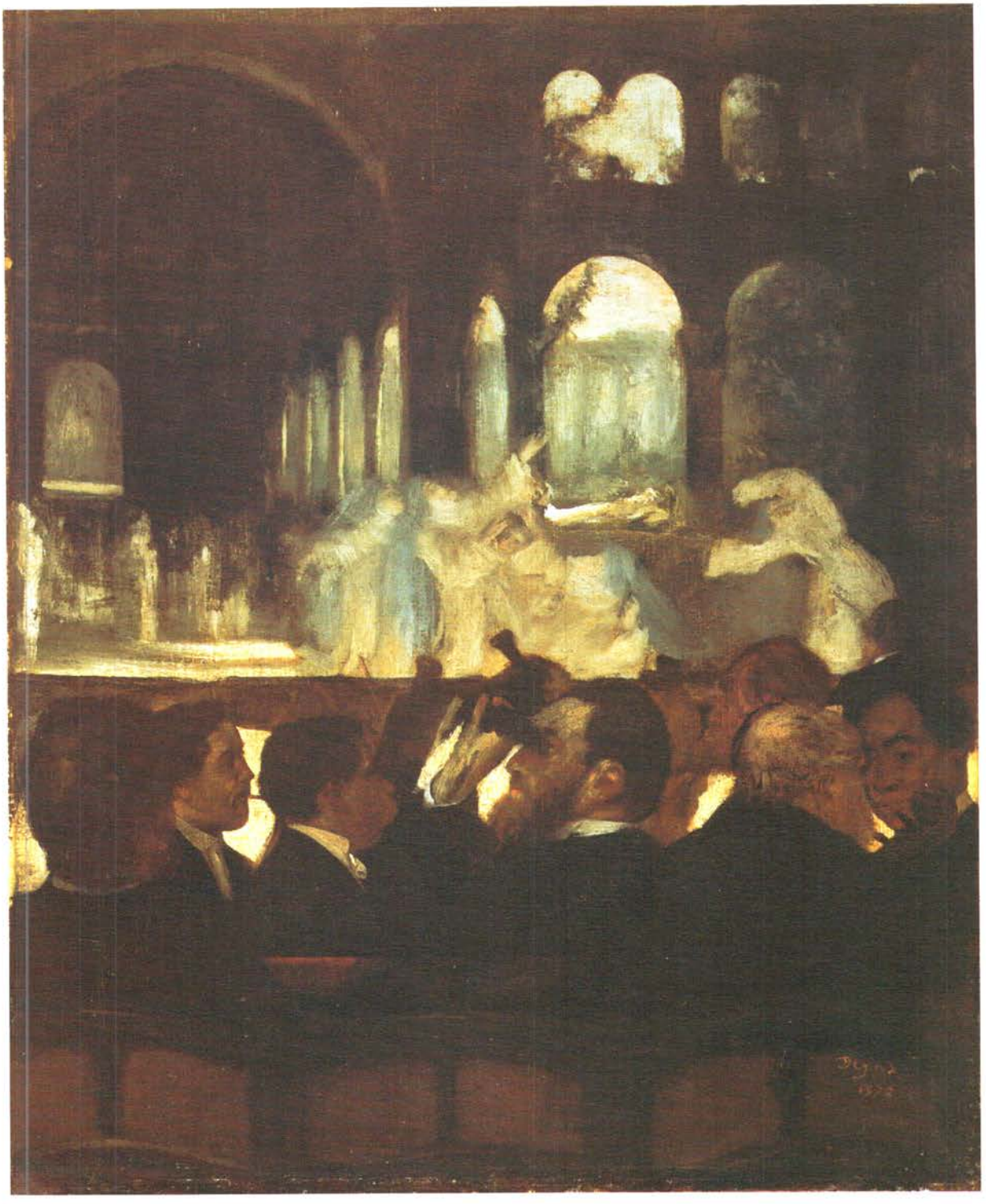


68 HONORÉ DAUMIER, *O drama*, *c.* 1860, óleo sobre tela, 97,5 x 90,4 cm, Neue Pinakothek, Munique.

69 EDGAR DEGAS, *O balé "Robert le Diable"*, 1871, óleo sobre tela, 66 x 54,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

> projetadas somente para agradar ao órgão mais ávido e *blasé* que o homem desenvolveu desde a sociedade romana, cujas exigências se tornaram ilimitadas, graças aos esforços da civilização mais refinada — esse órgão é o olho do parisiense!... Esse olho consome cem mil francos em fogos de artifício, palácios de dois quilômetros de comprimento e sessenta pés de altura em vidraças multicoloridas, quatorze teatros toda noite, panoramas, exposições permanentes de obras-primas, mundos de tristezas e universos de alegrias, em passeios pelo bulevar ou errando pelas ruas [...]. Esse olho requer quinze mil francos de gás toda noite, e, para satisfazê-lo, Paris gasta anualmente milhões em vistas e parques.[4]

Essa volúpia do olho, em suas formas parisienses especiais, foi uma condição (e nada leve) para o crescimento de uma sensibilidade pública próxima à dos impressionistas. Não foi por si só o fundamento do estilo de pintura. Logo, vere-



mos até que ponto foram necessárias outras condições. Mas, na medida em que o mundo retratado pelos pintores impressionistas está em questão, com o peso dado aos temas da visão, podemos dizer que, em Paris, mais do que em qualquer outra cidade da época, havia uma cultura autônoma do olhar, um deleite cultivado com o visual por si só, e uma abundância de novos meios inventados para a sua satisfação. Entre as pinturas dos impressionistas, há muitas de parisienses que existiam através de seus olhos, de uma maneira que reflete a concepção que os pintores tinham de seus próprios quadros. Os impressionistas descobriram em teatros, cafés e ruas uma comunidade cuja relação com o seu mundo relembrava, em vários aspectos, a dos artistas pintando seus quadros.

Em livros populares ilustrados, da década de 1840, sobre a vida e as diversões parisienses, o olho às vezes substituía a pessoa inteira, o espectador visualmente insaciável. Grandville representou as cabeças caricaturais simbólicas da platéia como olhos gigantescos de perfil observando a bela estrela — uma personificação grotesca da metáfora retórica de Balzac envolvendo a paixão parisiense pela visão. Ao compor essa cena, Grandville obedeceu à regra clássica de equilíbrio que congela o momento: os olhos virados para a esquerda são correspondidos por dois olhos virados para a direita. O foco dos olhares, todos fixos no mesmo objeto, obedece a um princípio convencional de forma mais adequado a imagens de ação comovente e suas testemunhas [FIG. 67]. Na metade do século, artistas franceses conferiram ao olhar dos espectadores um papel poderoso na estrutura da composição. Embora livre dessa compulsão banal, Daumier, também, ao desenhar uma platéia no teatro, registrou a sua profunda concentração como espectadores, fixados coletivamente no que viam com emoção e compreensão — a multidão toda respondendo hipnoticamente ao espetáculo como se fosse um par de olhos [FIG. 68].

Nos quadros das cenas menos dramáticas de ópera, cabaré e balé pintados por Degas, os olhos da platéia e os dos artistas projetam linhas implícitas que se cruzam em diferentes pontos no meio do espaço [FIG. 69]. Os espectadores focalizam o olhar de maneira estranha, alguns até mesmo o desviam do palco, ou o dirigem uns para os outros, como se distraídos ou buscando outra vista durante a apresentação. Somos conscientizados do olhar como a atenção flutuante do indivíduo, dirigida por um impulso caprichoso, ou por curiosidade, em vez de ordenado pela ação no palco. Por meio de seus olhos errantes, os espectadores criam seu próprio espetáculo; se quiserem, o aproximam, o isolam e o enquadram com seu instrumento óptico.

Assim, os impressionistas começaram a desenvolver a cultura coletiva parisiense da visão na complexidade maior das maneiras de ver individuais. As percepções pessoais foram exploradas em obras que alinhavam a visão distintiva do artista com a atividade visual diária e variada do cidadão-*flâneur*.

4. "Il ne s'agit encore que de paire à l'organe le plus avide et le plus blasé qui se soit développé chez l'homme depuis la société romaine, et dont l'exigence est devenue sans bornes, grâce aux efforts de la civilisation la plus raffinée. Cet organ, c'est l'oeil des parisiens!... Cet oeil consomme des feux d'artifice de cent mille francs, des palais de deux kilomètres de longueur sur soixante pieds de hauteur en verres multicolores, des féeries à quatorze théâtres tous les soirs, des panoramas renaissants, des continuelles expositions de chefs-d'oeuvres, des mondes de douleurs et des univers de joies en promenade sur les Boulevards ou errant par les rues; des encyclopédies des guenilles au carnaval, vingt ouvrages illustrés para an, mille caricatures, dix milles vignettes, lithographies et gravures. Cet oeil lampe pour quinze mille francs de gaz tous les soirs; enfin, pour le satisfaire, la Ville de Paris dépense annuellement quelques millions en points de vue et en plantations." Honoré de Balzac, *Gaudissart II*, em *La Comédie humaine*, v. VI, Paris, Pléiade, 1950, p. 853 [*A comédia humana*, op. cit.]. *L'Illustre Gaudissart* (1834) foi o primeiro a introduzir o personagem do título em uma das *Scènes de la vie de province* de Balzac. O vendedor precipitado reaparece em *Gaudissart II* (1844), uma das *Scènes de la vie parisienne*, assim como em vários outros romances de Balzac, tais como *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-47), e *Le Cousin Pons* (1846-47).

CAPÍTULO 8 A ARTE DO RETRATO E A FOTOGRAFIA

Além das noções teóricas absorvidas, direta ou indiretamente, dos filósofos e dos psicólogos, era comum entre os pintores, poetas e romancistas do século XIX um senso moral e ideológico. De que maneira esse senso se relacionava com o conteúdo da imagem? Existe, no caráter da paisagem e das cenas urbanas, assim como na representação dos temas humanos, um senso correspondente visível? Um senso moral e ideológico é evidente em algumas das pinturas, particularmente naquelas com figuras distintas e detalhadas o bastante para transmitir, na postura e na fisionomia, e nas atitudes de uma para outra, um estado de espírito ou uma propensão emocional, um efeito expressivo reforçado pela estética da pintura.

A impressão como um valor de vida positivo parece especialmente proeminente em alguns dos maiores retratos de temas humanos. Embora a pintura impressionista pareça ser sobretudo uma arte da paisagem, fundamentada em uma nova abordagem do estudo da atmosfera e da luz ao ar livre, seus representantes produziram imagens notáveis de indivíduos específicos, algumas em tamanho natural. De fato, Renoir e, particularmente, Degas, em virtude do interesse primordial de ambos pelo tema humano, e Manet em seus últimos anos (em obras como *No barco*), parecem destoar da definição usual da escola. Mas, na composição de suas figuras, partilhavam com os paisagistas, que às vezes também se sentiam atraídos pelos temas humanos, o interesse pelas recém-descobertas qualidades de luz, atmosfera e cor, fixadas mediante a percepção direta e a tremulação das pinceladas. Além dessas qualidades, eles realizaram nas posturas e fisionomias dos retratados uma expressão de atitudes associadas àqueles temas de espaço ao ar livre, com a impressão de uma experiência de *plein-air*.

Os temas das pinturas impressionistas exibem fisionomias características de prazer e relaxamento — nenhuma tensão de vontade ou esforço se manifesta. Apresentados quase sempre à luz do sol, os rostos foram suavizados e enternecidos pelos tons atmosféricos e sombras intensas que captam a cor luminosa da paisagem. Até mesmo as raras representações de interiores com luz artificial apresentam a aparência de algo que se acabou de ver, com uma resplandecência singular e uma combinação de tons recém-descoberta. A percepção que os artistas têm do humano, tal como este se refrata por meio do modo definido como impressão, é revelada na concepção do tema.[1]

Em uma época em que a arte do retrato era norteada pelo artifício banal, os impressionistas conferiram a esse gênero uma nota de simplicidade e franqueza,

1. Os temas dos retratos foram observados de modo fenomenal, portanto não foram examinados minuciosamente em situações de retrato que incluíam um estudo cuidadoso da personalidade, mas como presenças fenomenais, como as árvores e as nuvens. Essa abordagem não era o mesmo que a redução à natureza-morta, como nas obras de Chardin, ou a meras coisas, pois as coisas para os impressionistas não eram objetos indiferentes, porém essências e momentos estéticos valorizados. Os temas dos retratos, portanto, eram os que também se divertiam como o pintor, que refletiam uma sensibilidade como a do pintor.

de uma existência cotidiana casual, de intimidade e benevolência, praticamente desconhecida nas poses triviais e constrangidas da arte mundana do Salão. Os retratos impressionistas são, em geral, de amigos dos pintores, seus colegas artistas e suas famílias, conversando e desfrutando a companhia uns dos outros, inspirados pelo afeto e respeito. Eles mostram as qualidades características da comunidade dos artistas. Neles não se vêem traços marcantes. Os rostos de Renoir, em particular, têm a expressão meiga ou, até mesmo, neutra, são sinais de personalidades amáveis, tranqüilas e receptivas, que devem o seu encanto ao ar de intimidade no meio menos oprimido pelas formalidades, habituado a uma forma de comunicação afável. Essas aparências de franqueza, de comportamento sem afetação, sem dogmatismo, talvez devam algo à visão idealizada do pintor: são um efeito espontâneo da cordialidade, uma visão apreciativa da beleza das naturezas amigáveis, sensíveis, e dão continuidade à tradição dos costumes franceses do século XVIII. Através do hábito da arte, tanto quanto da nova atitude pessoal, essas convenções foram assimiladas pela estética da paisagem impressionista, que reduziu a dureza das linhas e do modelado e suavizou a aspereza do detalhe examinado minuciosamente, por meio do qual os retratistas antigos revelavam as feições do modelo e a qualidade da pele e dos tecidos, do mesmo modo como os paisagistas haviam, no passado, apresentado a anatomia e a textura das rochas, árvores e nuvens.

Anteriormente, o pintor de retratos, especialmente de tamanho natural, ou quase natural, muitas vezes visava a transmitir a dignidade de seu tema por meio de atributos enobrecedores e enriquecedores: roupas, posturas, gestos e acessórios, os indícios da classe social, posição e feitos do indivíduo representado. O mais característico do retrato impressionista não encomendado é a naturalidade, a visão franca e a aparência espontânea, informal da pessoa, como o homem ou a mulher na rua ou em casa, conversando, agindo, sentindo, divertindo-se. É claro que já havia acontecido antes de um artista retratar um amigo íntimo, inspirado pelo laço afetivo que os unia, sem a preocupação com a sua posição social, assim como muitos artistas haviam feito seus auto-retratos mostrando uma informalidade e sinceridade que os destacaram entre outros do seu tempo. Porém, a atitude dominante na arte do retrato, juntamente com as convenções básicas da arte oficial, norteadas pela missão idealizadora da pintura histórica, imprimiram, até mesmo nesses retratos íntimos excepcionais, qualidades da imagem encomendada da pessoa em seu papel social, com a dignidade também permanecendo implícita nos formalismos do estilo, postura e indumentária.

Mesmo os retratos franceses do século XVIII que mostram somente o rosto — muitas vezes, admiravelmente semelhante às fisionomias impressionistas, como nos pastéis de Maurice Quentin de La Tour — incluem uma expressão de afabilidade, sinceridade e boa índole, como se em resposta controlada a um espectador, que é uma expressão muito mais enfática do que quando essas características aparecem nos retratos impressionistas. Embora pouco preocupados com o caráter ou com qualquer ação que não seja a atuação nos espetáculos — sendo os temas dramáticos, com poucas exceções, estranhos aos impressionistas —, os

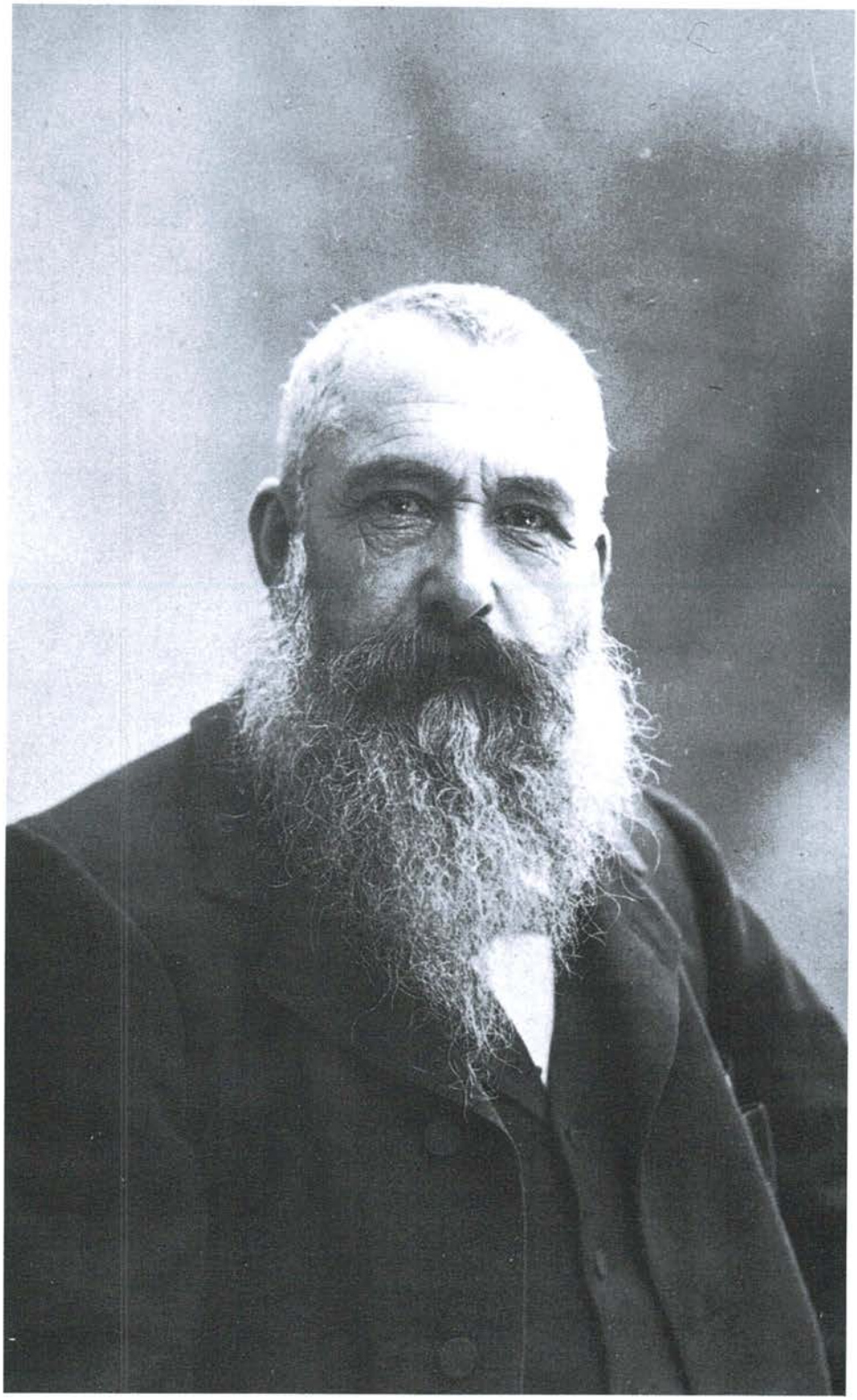
seus retratos e cenas ocasionais de grupos humanos fixam na tela percepções do indivíduo que são novas na arte de sua época.

Na primeira metade do século XIX, o retrato foi, para muitos pintores, o principal meio de vida, como aconteceu tantas vezes na história da arte. Uma classe média estável, consciente de sua força, achou especialmente atraente na arte da pintura a representação da sua própria presença; assim como os habitantes dos burgos holandeses no século XVII, os patronos sustentavam, segundo essa predileção, um grande grupo de peritos em retratos. Na França, a moda do retrato, que também tinha antecedentes aristocráticos, deu origem a pinturas magníficas de David, Ingres, Théodore Géricault e Delacroix, artistas para os quais o retrato era um tema incidental. Projetada nos quadros históricos de situações trágicas e ações heróicas, sua consciência do humano, quando transferida à imagem de um indivíduo contemporâneo, gerou retratos soberbos.

A energia e a vontade confiante dos cidadãos poderosos estavam no sangue dos artistas, quer aspirassem a normas clássicas quer, com um espírito insurgente, praticassem estilos românticos. Ainda assim podiam tratar seus temas de retrato como pessoas pelas quais tinham afinidades. Em Paris, por volta da metade do século e no período do impressionismo, o retrato se tornara uma arte mais banal e indiferente. Os retratos tinham deixado de ser ocasiões de descoberta e celebração do humano; os artifícios de expressão haviam se tornado formas convencionais triviais e vazias.

Os pintores, mesmo os não talentosos, em geral desprezavam seus modelos — filisteus ambiciosos, cuja estreiteza e ignorância haviam sido caricaturadas pelos principais escritores e chargistas. Herdeiros do idealismo da arte de 1780 a 1840, os pintores das gerações seguintes só poderiam sentir hostilidade ou desdém em relação ao burguês presunçoso. Viam-no mais como tipo ou papel do que como indivíduos, apesar de aplicar à sua representação métodos criados originalmente para investigar a individualidade. Os artistas — eles próprios oriundos dessa classe agora inóspita —, na presença de um burguês frívolo, percebiam mais intensamente a problemática da sua própria existência insegura e a dependência humilhante daqueles que lhes eram culturalmente inferiores.

O declínio da arte do retrato é um fenômeno complexo que não pode ser explicado pelo advento da fotografia. Muito tempo depois de a câmera tornar o retrato acessível a baixo custo a quase todas as pessoas, o retrato pintado permaneceu símbolo de riqueza e importância social do indivíduo, acompanhando a decoração doméstica ou oficial do local onde era pendurado. Mas em Paris, por volta do fim do século XIX, e, na geração seguinte, em outros lugares, tornara-se um objeto menos comum para a exibição pública no Salão anual. O que antes parecera uma expressão adequada e normal de orgulho na família do indivíduo ou em seu papel público afigurava-se agora meramente convencional, pretensioso ou fútil. Era mais provável que o retrato de uma pessoa fosse encomendado por uma corporação, oficial ou qualquer outra, que queria homenageá-la, do que por ela própria ou sua família. Talvez as mudanças na vida pública e doméstica, menos submissas agora aos velhos modelos de autoridade, costumes e discurso, tenham feito com que as imagens conspícuas dos ancestrais como



defensores de linhagens familiares e os parâmetros de distinção social parecessem supérfluos e pretensiosos.

Outra causa do declínio da arte do retrato pintado pode ser atribuída à nova concepção de individualidade que surgiu das experiências e exigências da vida da classe média e de sua exploração crítica na literatura e no pensamento filosófico. Esse exame afirmou os valores do sentimento estético, da sensibilidade, do conhecimento de si mesmo e da capacidade para o pensamento e ação desinteressados — qualidades mais genuinamente expressivas da personalidade madura do que os signos de posição e sucesso, e os sinais exteriores de poder secular, riqueza e classe social. Não obstante, também estas ainda conseguiram conservar parte de seu lugar como indícios de espírito, e nas inflexões sutis das feições das pessoas retratadas ainda era possível reconhecer as marcas do eu individual. A indiferença ao retrato pintado pode ser comparada à raridade do drama poético em uma época em que a poesia lírica e as peças escritas em prosa eram as formas preferidas, estas últimas adaptadas a um conceito cada vez mais real do discurso dramático, e a primeira, à função da poesia como pronunciamento fônico concentrado a respeito das percepções da natureza, do ser e da condição humana.[2]

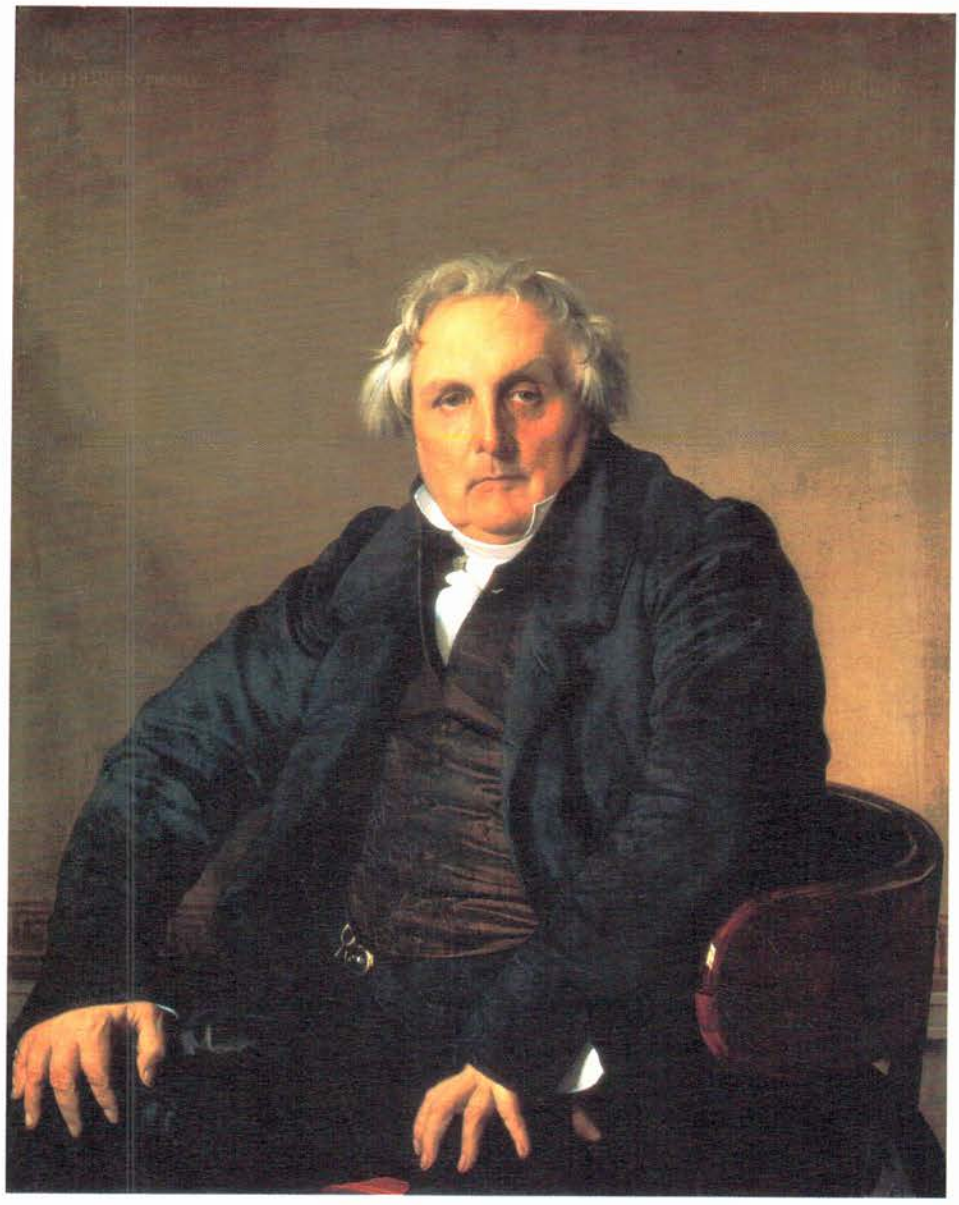
Talvez a prática mais ampla da pintura de retrato no século XIX, quando foi sustentada por um estrato social menos instruído, seja a responsável pela banalidade crescente dessa arte. Posturas e acessórios, esquemas de composições originalmente planejados para a expressão da classe social e dignidade, foram aplicados a modelos que não haviam conquistado a admiração ou o respeito do artista, transformando-se em convenções vazias. Supôs-se que a fotografia havia matado o retrato pintado assim como a imprensa teria matado o livro manuscrito, pois, por volta de 1850, a câmera tinha tornado o retrato acessível a baixo custo. Alguns dos fotógrafos pioneiros eram, na realidade, artistas, como o admirável David Octavius Hill, na Escócia, e Félix Nadar, amigo de Baudelaire e dos impressionistas, em Paris [ver FIG. 70, do filho de Nadar, Paul Nadar]. Muito cedo (*c.* 1854), Søren Kierkegaard comentou paradoxalmente em seu *Diário* que a fotografia facilitara o acesso das pessoas ao seu próprio retrato, mas tornava-as todas parecidas: "portanto, somente um único retrato é necessário".[3]

No entanto, os retratos com a câmera, na metade do século, possuem uma grande força e uma franqueza fascinante como imagens; as pessoas fotografadas pareciam indivíduos inconfundíveis, enquanto as pinturas de retratos contemporâneas de pessoas da mesma classe eram quase sempre superficiais e inexpressivas. Os melhores retratos fotográficos, assim como os primeiros livros impressos, são verdadeiras obras de arte. A sua simplicidade e concentração, as suas formas distintas e os tons na escala preto-cinza-branco são comparáveis a Ingres em seu grande quadro do magnata da imprensa Monsieur Louis-François Bertin [FIG. 71]; os retratos desse mestre, com seus rostos intensamente atentos ou alegremente receptivos, talvez tenham servido de modelo para fotógrafos-pintores. Embora o resultado final seja bastante diferente da pintura impressionista, a fotografia, com suas lentes, sua exposição rápida e a revelação controlada de uma chapa sensível à luz, oferece uma analogia técnica ao compromisso impressionista com a luminosidade e a representação direta de um objeto visível. Além

2. A arte do retrato séria sobreviveu em nosso tempo em parte como expressão do interesse pessoal dos artistas por seus amigos. Nos séculos XVIII e XIX, houve pinturas de retratos banais, mas os retratos de indivíduos da classe baixa, feitos por David, tinham uma grande força. A diminuição dessa arte deveu-se, em parte, ao distanciamento dos melhores artistas em relação à comunidade social mais ampla e sua perda de identificação com esta. Balzac ainda foi capaz de respeitar e mesmo de admirar certos tipos plebeus, e os retratos de Degas e Van Gogh mostram uma amplitude empática em sua adoção do caráter da classe.

3. "Double Levelling or a Levelling Which Cancels Itself", *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, Howard e Edna Hong (orgs.), v. 4, S-Z, #4230, Bloomington, 1975, p. 193.

70 PAUL NADAR, *Retrato de Claude Monet*, 1899, fotografia.

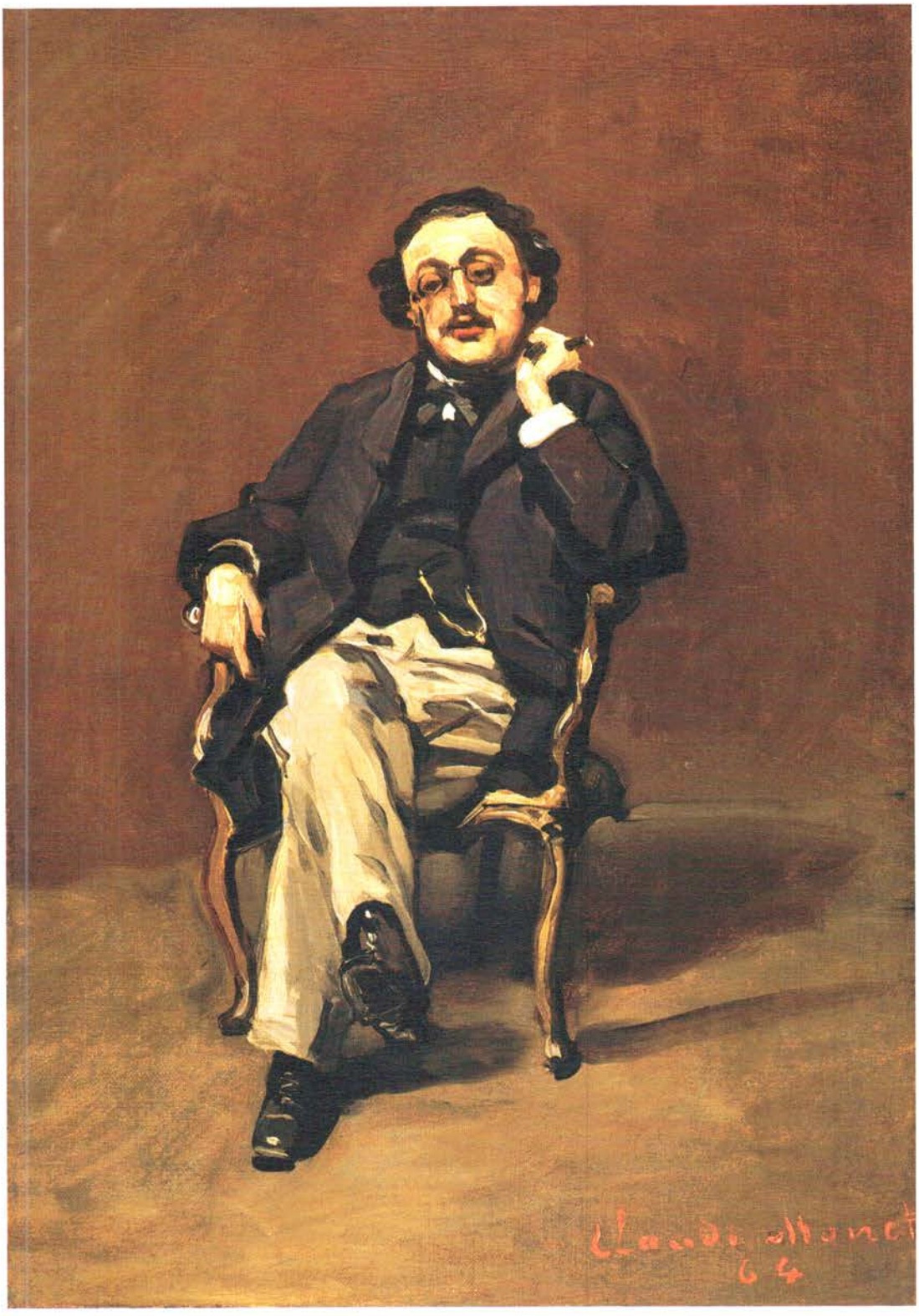


disso, não podemos esquecer a extensão da liberdade fotográfica, as várias escolhas em seu método aparentemente impessoal e automático de produzir imagens com luz. Lembramo-nos de alguns fotógrafos da época mais fortemente do que de incontáveis retratos dos mesmos tipos humanos expostos no Salão.

Na geração dos impressionistas, os melhores pintores retratistas em voga, como Carolus-Duran (Charles-Émile Duran) e Léon Bonnat, eram homens inteligentes e conhecedores práticos da arte e dos costumes, que aplicaram as idéias dos artistas mais originais com um espírito sofisticado e um brilho superficial rapidamente obscurecido. Junto com os retratistas ingleses do fim do século XVIII, foram

71 JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Monsieur Bertin*, 1832, óleo sobre tela, 116 x 95 cm, Musée du Louvre, Paris.

72 CLAUDE MONET, *Doutor Leclanché*, 1864, óleo sobre tela, 45,7 x 32,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.


Claude Monet
64

os precursores dos especialistas mais virtuosos, como Giovanni Boldini e John Singer Sargent, ambos tendo absorvido algumas lições de Monet.

Durante o declínio da arte do retrato, os impressionistas pintaram os exemplos eminentes de sua época, embora a caracterização dos indivíduos não fosse seu objetivo central. A impressão como uma suavização da aparência por meio do deslocamento da atenção, da rígida estrutura dos objetos próximos, para o tênue e luminoso em todos as áreas, próximas e distantes, junto com o efeito de cor intensa e da luz de fora incidindo diretamente na expressão do rosto, e a constante troca ou interação de seus matizes com as cores ao redor, tudo isso reduziu a distinção e, portanto, a força das feições individuais, que ficam embaçadas e até perdidas na luz dominante.

O exame meticuloso das feições dos rostos praticado pelos antigos retratistas era incompatível com a amplitude do tratamento impressionista. Ao abandonar o ideal da veracidade minuciosa, que requeria, de certa forma, posturas rígidas sob uma iluminação interior ajustada e planejada para a eficiente exibição das feições e dos símbolos de posição e classe social, os impressionistas introduziram uma naturalidade e desenvoltura de confrontação muito raras nos retratos anteriores, que expressavam tanto um traço genuíno dos modelos quanto um ideal de vida social. Os pintores olhavam os objetos de uma nova maneira, como presenças coloridas, matizados pela luz do ambiente. Essa nova maneira de olhar pode ser resumida em seu conceito positivo da impressão: em seus olhares receptivos, suas posturas informais e seus ambientes, os indivíduos retratados revelam, com freqüência, sensibilidades e disposições correspondentes em relação à franqueza e fidelidade ao sentimento.

Já existira antes uma tradição francesa de retratos caracterizada pela boa índole e sociabilidade afável: os rostos sorridentes dos contemporâneos da classe média alta e da aristocracia pintados por Quentin de La Tour e outros pintores do século XVIII. Comparando-os com os retratos impressionistas, sentimos, além da continuidade das maneiras, que também são as de um ponto de vista hedonista urbano e moderado, uma diferença derivada dos efeitos de uma atitude mais aberta e democrática nas posturas relaxadas, na aparência de estar ao ar livre e na maior descontração da apresentação pessoal.

Monet retratou um amigo em pé, com as mãos nos bolsos, uma postura geralmente considerada tabu no retrato acadêmico da época, ainda presa a uma concepção cerimoniosa de dignidade. Essa pose aparecia, entretanto, em fotografias feitas para cartões de visita e, portanto, menos sujeitas às normas dos retratos pintados, pendurados nas paredes. Tais cartões foram especialmente favorecidos pelas personalidades mais livres na esfera das artes: pintores, músicos, escritores, jornalistas e outros que se expunham publicamente em Paris. Uma fotografia de Baudelaire tirada por Nadar apresenta, na postura, uma semelhança evidente com a pintura de Monet; é a mesma naturalidade e sinceridade, porém ainda mais impressionante pela forma acessível com que o poeta se apresenta ao observador e pelo ar de familiaridade.

Para outro retrato, um médico amigo de Monet sentou-se com as pernas cruzadas, fumando um charuto e encarando-nos, em uma atitude descontraída,

73 PETER PAUL RUBENS, *Rubens e Isabella Brant no caramanchão de madressilvas*, 1609, óleo sobre tela sobre madeira, 178 x 136,5 cm, Alte Pinakothek, Munique.

como se conversasse com um parceiro habitual, como nos daguerreótipos da época [FIG. 72], e também nas xilogravuras populares das décadas anteriores, que ilustravam os modos de comportamento no ateliê e no *cénacle* literário com figuras recostadas e até mesmo deitadas em atitude de abandono, como, por exemplo, a de Jules de Goncourt desenhada por seu irmão Edmond. Um retrato de tamanho natural pintado por Renoir, mostrando o pintor Sisley de braços dados com sua mulher — uma pose afetiva que parece um toque de realidade —, obedece à imagem padrão de um casal.

Somente vários séculos depois os pintores começaram a se aventurar a retratar uns aos outros e a si mesmos de corpo inteiro e de tamanho natural, como haviam representado os patronos que pertenciam a uma classe mais alta. Houve, é claro, figuras de artistas nos limites de uma pintura religiosa, tais como a representação de Luca Signorelli de si mesmo em pé ao lado do seu antecessor Fra Angelico, nos afrescos da capela San Brizio, em Orvieto (1499-1504). A presença desses artistas em um ciclo monumental de cenas do Apocalipse e Juízo Final, embora não equivalente a um retrato isolado, assinalou a dignidade que o artista adquirira na época.

Sir Peter Paul Rubens, consciente de sua posição e cultura elevadas, visíveis em sua vida mundana e papel na corte, pôde pintar a si mesmo com sua esposa em uma escala considerada nobre, com posturas de afeição mútua e intimidade que teriam parecido inadequadas em um retrato duplo de um rei e uma rainha ou de um casal nobre, sujeitos à etiqueta da corte [FIG. 73].

Somente no fim do século XVIII e começo do XIX, época do avanço da força e consciência do valor burguês, assim como de uma crítica militante e muito difundida do privilégio aristocrático, os artistas começaram a se apresentar habitualmente como personalidades independentes, confrontando o observador de corpo inteiro e tamanho natural, como nobres, dignitários e reis. Os auto-retratos menores, enfocando as feições, conservaram o seu interesse como ocasiões de auto-afirmação e auto-exame minucioso, como os escritos autobiográficos e confessionais que transmitem a personalidade do autor, suas virtudes de franqueza, naturalidade e solidariedade, e falam diretamente ao leitor sem a barreira de um código de comportamento que estilize as relações humanas no mundo da corte e do salão. Os dois retratos em pastel de Chardin, no Louvre, são exemplos clássicos desse auto-exame franco do pintor na imagem de sua própria pessoa. Rembrandt van Rijn, um artista orgulhoso, nunca se mostrou de corpo inteiro em tamanho natural; a sua percepção do indivíduo como uma alma iluminada com profundezas obscuras era mais bem comunicada no retrato concentrado na face. Porém se retratou em uma imagem de meio-corpo que está na Frick Collection, que parece maior que o real, como uma figura majestosa em seu trono de rei.

Os fotógrafos também tinham convenções para pose, iluminação, acessórios e composição, emprestadas, em parte, dos pintores. Mas esses artifícios eram aplicados, como na pintura, seletivamente, com discrição, para transmitir as qualidades da pessoa. É possível distinguir nas primeiras fotografias os estereótipos derivados das concepções originais, que, com o tempo, se tornaram padrão, mas não formas vazias.

O ponto de vista estético dos fotógrafos, quase sempre eles próprios pintores que captavam os aspectos agradáveis dos locais em sua realidade exclusiva e atraente, inspirou vários quadros da cidade que nos lembram as pinturas impressionistas. A fotografia de uma ponte em Paris, reproduzida em um jornal, corresponde, surpreendentemente, a um quadro de Monet, embora a pintura capture mais eficazmente a atmosfera vibrante, excitante da cena cambiante. Mas o caos da paisagem urbana, sua aparência agitada e influenciada pelo clima — o que não se vê na arte mais antiga —, foi antecipado pela fotografia, um trabalho de cerca de 1860.

Comparada à fotografia, a pintura impressionista apresenta outra textura, além da diferença na cor. As pinceladas, um mosaico de toques separados, reconstituem para o olhar o processo de trabalho do pintor, seu modo de perceber, traduzir e corrigir — e também preservam o ritmo característico de sua mão. A impressão fotográfica, ao contrário, é uma superfície perfeitamente regular, homogênea, que muitas vezes apresenta uma semelhança mágica e misteriosa com o seu tema. Nesse aspecto, a impressão fotográfica tem uma afinidade marcante com as pinturas neoclássicas, que, às vezes, parecem espantosamente fotográficas, apesar do teor idealista desse estilo. O retrato de Bertin, pintado por Ingres, deve o seu aspecto fotográfico a um acabamento perfeitamente suavizado, assim como à objetividade constante da visão que o artista tem de seu poderoso modelo no instante em que ele se volta ao observador com uma postura reveladora, momentânea [VER FIG. 71].

Os primeiros fotógrafos, até certo ponto influenciados pela arte acadêmica, que combinava a busca do detalhe minucioso com o gosto pela solenidade da postura fixa — transmitidos nas escolas mediante o estudo dos modelos nus —, tendiam a selecionar formas nítidas e definidas em uma iluminação que preservava a clareza dos detalhes e dos contornos. Essa clareza dependia também das condições materiais ou físicas da arte fotográfica, um *parti pris* que tornava a impressão especialmente atraente a um gosto inculto, como o do camponês ou o do filisteu, que só valorizava nas imagens a semelhança minuciosamente verídica.

Diferentes em aspectos óbvios, a pintura e a fotografia podiam convergir na composição e concepção dos temas, que são tão importantes para as imagens. Essa convergência oferece um exemplo instrutivo da complexidade do desenvolvimento artístico: um estilo pode revelar, ao longo do tempo, características ignoradas que são assimiladas em uma abordagem contrária. O mais notável de tudo é a relação da fotografia com as obras impressionistas, um paralelo inesperado de uma técnica monocromática com uma arte da cor que parecia a tantos de seus contemporâneos perversamente inverídica ou inepta como representação, embora algumas décadas depois, a pintura impressionista tenha sido desfavoravelmente criticada como uma arte puramente retiniana. Compreendemos a semelhança, hoje, como proveniente de um interesse comum pelo visível, pela condição real das pessoas e do ambiente, interesse derivado do que, então, era uma sensibilidade refratária libertadora. A fotografia compartilhava várias qualidades com a pintura impressionista: a idéia de retratar a luz e por meio da luz, a confrontação direta com o tema e o processo de exposição rápida e revelação.

Falando do romance como uma arte de impressões, Henry James, como já observamos, adotaria o olho fotográfico e a chapa como uma metáfora apropriada da sensibilidade de um verdadeiro artista.

Generalizações sobre o retrato impressionista aplicam-se menos a Degas, que, de todos os membros desse círculo, era o mais dedicado ao retrato pintado e à fotografia simultaneamente. Excepcional entre eles por realizar raros temas de paisagens, ele foi, nos primeiros anos, o mais freqüente pintor de retratos. Ao contrário de Renoir e Monet, Degas revela nessas obras um temperamento de romancista na compreensão solidária da fragilidade, dúvidas e solidão de seus modelos, especialmente dos modelos femininos [FIG. 74]. São personalidades sensíveis, retraídas, que ele às vezes colocava na parte sombreada de uma sala iluminada, afastadas do observador por sua timidez e imersas no pensamento ou na música — o oposto de suas bailarinas e jóqueis, que se mostram completamente possuídos por seus árduos papéis físicos e parecem incapazes de reflexão introspectiva.

Em uma pintura antiga, possivelmente da senhora Paul Valpinçon, o pintor colocou no canto da tela uma mulher absorta em pensamentos, com a mão ner-

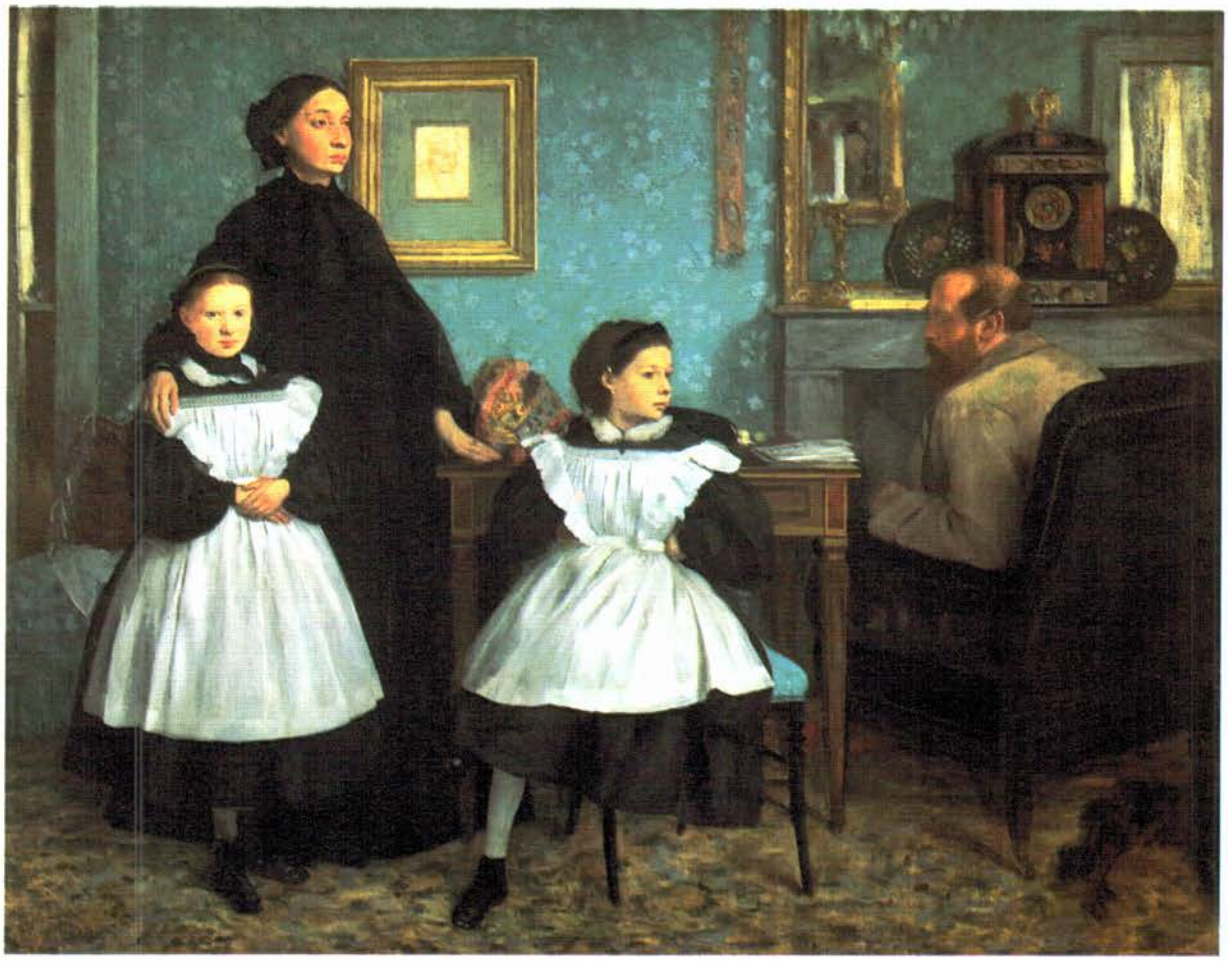
74 EDGAR DEGAS, *Madame Camus*, 1870, óleo sobre tela, 72,7 x 92,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

75 EDGAR DEGAS, *Mulher sentada com vaso de flores*, 1865, óleo sobre tela, 73,7 x 92,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

vosamente cobrindo a bochecha e a boca, ao lado de um buquê imenso de crisântemos que parece comprimi-la, quase asfixiá-la com a sua fragrância penetrante, saturada. Degas empregou motivos pictóricos da luz e o tremeluzir de pequenos elementos — inúmeras pétalas, o ornamento na mesa e no papel de parede, os reflexos cintilantes na jarra de vidro — na composição de um cenário evocativo para uma pessoa acometida por uma indisposição qualquer [FIG. 75].[4]

Um achado essencial nessa composição original e ousada é a colocação da mulher tão próxima ao canto do quadro, um rompimento deliberado da regra evidente do retrato que centraliza o modelo na tela. É um dos primeiros exemplos do que viria a ser uma prática consistente de Degas, desenvolvida com engenhosos efeitos em suas cenas de ensaios e apresentações de balé, do cabaré e do café (e, mais tarde, em seus quadros de banho), nos quais o ponto de vista periférico insinua a presença de um observador, não desenhado, cuja perspectiva explica a composição singular da pintura, com as suas silhuetas incompletas, interceptadas e bizarras.

4. Embora a tela tenha sido originalmente projetada como um buquê de flores isolado e o retrato tenha sido acrescentado vários anos depois, a obra final é um todo coerente no qual a posição anômala da figura acrescentada apresenta uma adequação expressiva, talvez resultado de suas "sensações", de sua suscetibilidade passiva.



76 Edgar Degas, *A família Bellelli*, 1858-67, óleo sobre tela, 200 x 250 cm, Musée d'Orsay, Paris.

No retrato da senhora Valpinçon, a sua posição na lateral, assim como o seu gesto perturbado, não é tanto o resultado do olhar excêntrico e próximo do observador quanto é inerente ao seu humor indisposto e distante do ambiente. A composição incomum oferece uma caracterização convincente de uma pessoa que se sente deslocada em sua própria casa ou diante de um observador, ou que foi fitada por um olhar inesperado na privacidade de seu estado de espírito, e desviou o seu próprio olhar. Ao longo da arte de Degas, pode-se discernir uma mudança progressiva, do *páthos* do eu alheio para o ponto de observação objetivo de um espectador em uma posição marginal e desligada, mas com freqüência fisicamente próxima, que desfruta o poder do olhar para remodelar e deformar seres que são inabordáveis em sua existência normal.

O estado de espírito da senhora Valpinçon foi pressagiado no retrato anterior que Degas pintou da família Bellelli, no qual o contraste dos dois lados do quadro transmite uma tensão entre a mulher e o homem, relacionada à oposição dos respectivos papéis no lar burguês, embora tal contraste também possa ser a conseqüência do eu dividido do próprio artista, identificado, em parte,

com a esfera feminina [FIG. 76]. A mulher, Laura, tia de Degas, está de preto, nitidamente delineada em uma silhueta ascética, puritana, que envolve uma filha. Ela está em pé à esquerda, distante, na condição assumida de mártir e guardiã solene de suas filhas. O seu marido, Gennaro, está sentado em uma postura oposta, virado de lado e parcialmente na sombra à direita, como se interrompido em seu trabalho pela intrusão da esposa e filhas, uma das quais tenta em vão conectá-lo à família. Na parede ao lado da mulher, como um equivalente estético do rigor de seu papel tradicional e de sua linhagem familiar, está pendurado um pequeno retrato holbeinesco de seu pai recém-falecido, enquanto perto do homem, pintados de maneira mais imprecisa, estão os bens materiais suntuosos de seu exílio florentino: um espelho moderno nobremente emoldurado e, sobre o console da lareira, um relógio pitoresco e outros objetos. O envolvimento de Gennaro em uma rebelião napolitana contra os Bourbons, em 1849, havia obrigado a família a abandonar sua casa em Nápoles, onde eles tinham estado envolvidos em um próspero negócio financeiro. A mudança

77 EDGAR DEGAS, *Retratos em um escritório, Bolsa de algodão*, 1873, óleo sobre tela, 74 x 92 cm, Musée des Beaux-Arts, Pau.

intensificou consideravelmente a tensão conjugal, e o quadro a reflete de maneira sutil e esplêndida.

Em uma pintura posterior, da década de 1860, intitulada *Enfado* [VER FIG. 62], o marido distancia-se de sua mulher em um isolamento irritado, sentado a uma escrivaninha coberta de papéis que talvez contenham a causa da desavença. Em uma gravura na parede atrás deles, jóqueis numa corrida de obstáculos ultrapassam, visualmente, o intransponível abismo psicológico entre os dois. Independente de como interpretamos o quadro, essa é uma imagem de conflito na família, gerado menos pela paixão do que por interesses materiais e autoridade. Um episódio numa peça curta de August de Villiers de L'Isle-Adam, intitulada *La Révolte* [*A revolta*] (1870), poderia ser o tema dessa obra: uma esposa que foi uma escrava para o marido durante anos, em um casamento sem amor, mais bem descrito como uma parceria comercial, finalmente apresenta a conta por seus serviços e o abandona. A mulher sacrificada pelas ambições calculistas de um marido ou irmão insensível que vive principalmente para o sucesso mundano também é o tema de dois romances dos Goncourt, *Madame Gervaisais* (1869) e *Renée Mauperin* (1864).

Para Degas, que expôs com os impressionistas e partilhou com eles algumas de suas novas idéias, a fotografia em seus aspectos estéticos e materiais era uma arte extremamente fascinante; várias de suas pinturas parecem realizar na tela as qualidades de uma impressão fotográfica. O seu *Retratos em um escritório, Bolsa de algodão* [FIG. 77], uma cena de grupo, foi o primeiro quadro de um escritório moderno que transmitia, com uma visão imparcial e antecipando a fotografia da época, a atmosfera de um meio comercial do seu tempo: a informalidade, a contabilidade sóbria, metódica, e a atmosfera fria e árida dos cálculos. Essa imagem do interior de uma empresa comercial americana, um tema surpreendente, quer para um impressionista quer para um pintor com o treinamento e a elegância clássica de Degas, foi concebida em uma escala sutil de cinza, brancos e pretos, com tons menores atenuados de verde-claro e cor de carne; aproxima-se muito do aspecto de uma impressão fotográfica devido à execução uniforme. A perspectiva, também, lembra um tipo posterior de enquadramento fotográfico sem marcação de poses, com sua convergência em profundidade, à semelhança de imagens de ruas, e as figuras dispersas mostradas como pessoas independentes em um agrupamento casual, cada qual ocupada com as suas próprias percepções e pensamentos, embora participando de algo comum. Um sente o algodão e o avalia com o toque, outro está ocioso, um terceiro lê um jornal, um quarto trabalha em mangas de camisa, escrevendo em uma mesa alta. As posturas são nitidamente variadas, mãos nos bolsos, pernas cruzadas, relaxadas ou paralelas. Além da escala restrita e da harmonia dos tons, uma distribuição engenhosa de linhas estabelece a unidade do que parece, à primeira vista, um instantâneo improvisado, sem um esquema óbvio ou grandes destaques, ainda que rico em paralelos, analogias e contrastes de formas vizinhas, algumas surgindo das inflexões casuais nas roupas e posturas das figuras. Degas foi um dos primeiros adeptos da câmera fotográfica e, em seus ousados experimentos com o novo meio de expressão, antecipou as descobertas futuras nessa arte.

Por volta da década de 1870, já era reconhecido que a fotografia possuía semelhanças com a visão cotidiana das coisas, com tudo o que isso implicava de momentâneo e informal. Uma década antes, o revolucionário russo Alexander Herzen, comparando a sua recordação da visita de Giuseppe Garibaldi a Londres, em 1864, com as extensas descrições nos jornais, escreveu: "Não pretendo competir com eles, mas quero simplesmente oferecer algumas das imagens, que fiz com a minha câmera, do modesto canto de onde observo. Nelas, como sempre é o caso nas fotografias, grande parte do que é acidental é apreendida e retida: cortinas desajeitadas, poses desajeitadas, detalhes excessivamente proeminentes, com as linhas dos incidentes mantidas intocadas e as dos rostos não suavizadas".[5]

A nota moderna na pintura impressionista como um conjunto de imagens fundado na vida coletiva, seja da família, seja de uma reunião social, torna-se óbvia — como com os retratos — numa comparação com as obras francesas do século XVIII que apresentam temas semelhantes. Um observador, nos museus, não deixará de notar que os impressionistas recuperam algumas características daquela antiga arte, que está repleta de imagens de prazer e divertimento. Colocando o quadro de uma refeição familiar de François Boucher ao lado do quadro de Monet com o mesmo tema [FIGS. 78, 79], vemos que o primeiro está submetido a formalidades e a um cenário que conferem um ar de graça consciente à ocasião íntima. Exceto no caso das crianças, as posturas nos impressionam por sua afetação e artificialismo. Os educados adultos se viram, se contorcem e se equilibram em inclinações contrapostas da cabeça e dos membros num cenário formado por um mobiliário elaborado, com ricas douraduras e materiais preciosos, tudo muito bem lustrado e de execução refinada, cujas formas sinuosas repetem as linhas das figuras. Na composição menos formalizada de Monet, com formas interrompidas, irregulares e linhas não acentuadas, a atenção é dirigida à criança, enquanto os adultos conversam descontraidamente. O prazer da comida e da bebida, o conforto da sala, com suas cadeiras de vime e outros móveis simples, os prazeres do olfato, tato, paladar e visão são expressos com uma simplicidade sem afetação.

Podem-se associar as duas concepções, de Boucher e Monet, respectivamente ao estilo de vida da aristocracia do Antigo Regime e ao da classe média francesa da década de 1870. Nesses quadros, a estética da pintura corresponde ao modo de existência representado e à preferência por formas e cores que modelavam o aspecto externo do indivíduo e o seu ambiente. A obra impressionista de Monet apresenta paralelos evidentes com a composição de Boucher, na aparência da sala do café da manhã e na postura das figuras. E, além das diferenças, é possível discernir uma continuidade de perspectiva na escolha comum do tema e nos valores que parecem subjacentes a ele.

Entre os impressionistas, existiam outras concepções do grupo familiar, como demonstrado no quadro da família Bellelli, pintado por Degas [VER FIG. 76], no qual a atitude hedonista de prazer e liberdade está completamente ausente. A família triste em seu lar no exílio mostra traços de uma burguesia mais antiga, conservadora, embora com notas dissonantes que traem o seu estado, já problemático, na metade do século. Podem-se considerar também os contrastes pessoais das figuras (assim como de diversos objetos na decoração da casa) à luz das variações do

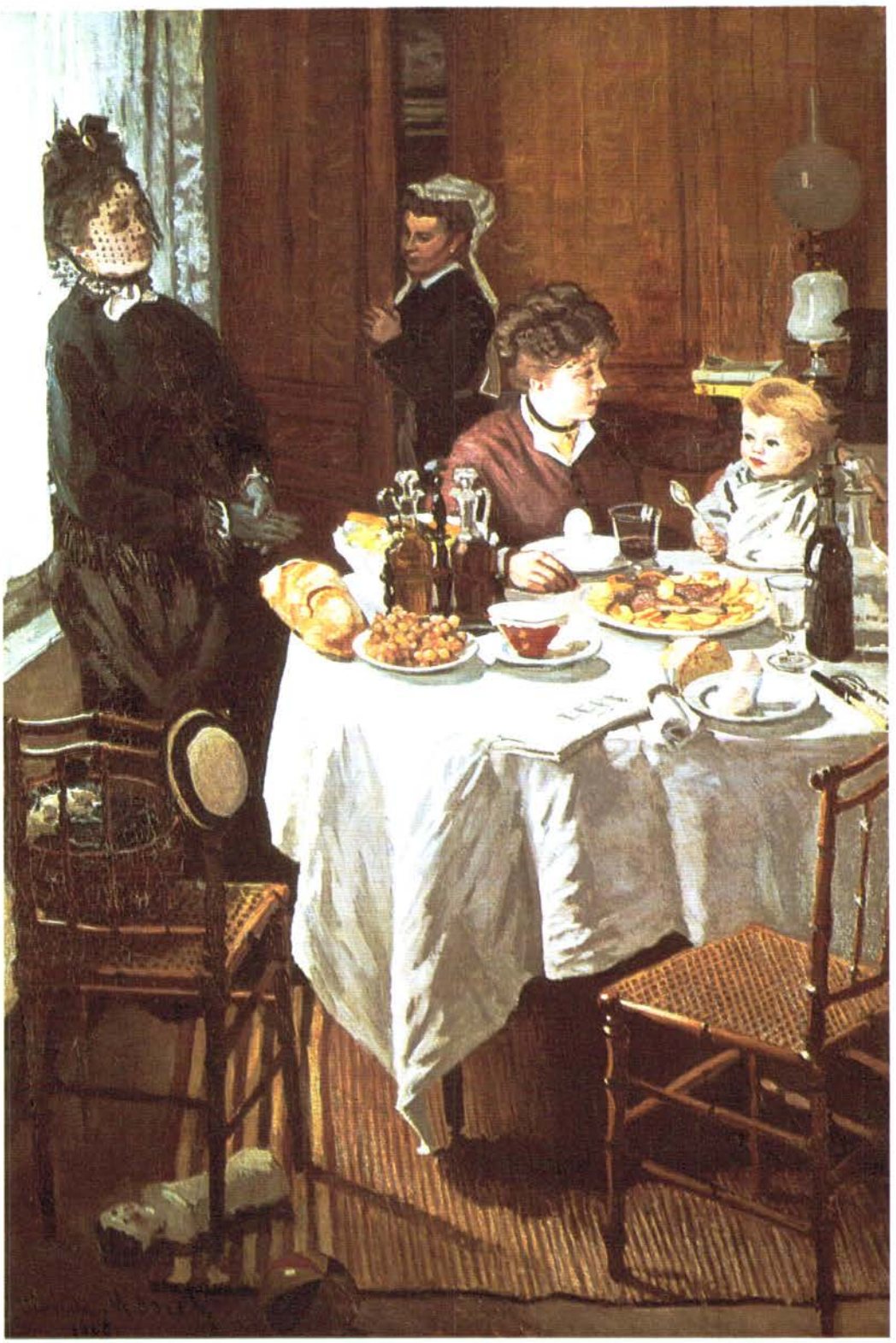
5. Alexander Herzen, *My Past and Thoughts, The Memoirs of Alexander Herzen*, Constance Garnett (trad.), Londres, 1924-7, v. V, p. 35.

estilo de Degas à época, variações que pressagiam as tendências conflitantes não somente no artista — entre as idéias e maneiras herdadas, por um lado, e o seu desejo de uma abordagem mais livre, mais moderna, por outro —, mas também na burguesia conservadora que deve se manter em uma situação instável, até mesmo ameaçadora, provocada pelas incertezas da economia e pelo desafio das classes mais baixas.

Renoir, que adorava o rococó francês, retratou uma menina tocando piano, com uma amiga (ou irmã) do lado; as duas estudam a partitura e escutam juntas em uma harmonia inconsciente [VER FIG. 63]. A garota que observa abraça a que toca; ela repete a forma da outra. A semelhança das jovens amigas na sensibilidade e prazer atento mas descontraído com a música representa o sentimento de

78 FRANÇOIS BOUCHER, *O café da manhã*, 1739, óleo sobre tela, 81,5 x 65,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

79 CLAUDE MONET, *O café da manhã*, 1868, óleo sobre tela, 230 x 150 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt.



Renoir do humano na arte como simultaneamente receptivo e ativo. A história na pintura — o momento de prazer compartilhado no ensaio da música — é a contraparte vital da harmonia tranqüila, sensual e afetiva das cores e formas.

Em *A aula de música*, de Jean-Honoré Fragonard, no Louvre, não podemos deixar de perceber a dualidade intrigante que envolve o rapaz e a moça; eles são apresentados em oposição, como uma cor escura em contraste com uma clara, como uma linha reta se opõe a uma linha curva de eixo contrário. Aqui, há uma intriga latente, uma comédia romântica potencial entre o par. A música é uma ocasião convencional para uma conseqüência que pode ser adivinhada na relação não desenhada entre os dois atores. Esse contexto também existia na época de Renoir e podia fornecer um episódio divertido para peças de teatro ou quadros do Salão. Mas, enquanto Renoir, como Fragonard, era um pintor de sentimento erótico despudorado, ele estava livre de alusões dissimuladas e apelos ao entretenimento do observador sofisticado. Por temperamento, e com o apoio do crescimento da arte e dos ideais sociais, ele se deliciava com a música, a juventude e a amizade, e encontrou em seu aspecto espontâneo alguns temas agradáveis de sua arte.

Diante de *Le déjeuner sur l'herbe*, de Monet, lembramo-nos dos quadros serenos, do século XVIII, de reuniões ao ar livre [FIG. 80]. Uma pintura de Watteau, tanto

80 CLAUDE MONET, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1866, óleo sobre tela, 130 x 181 cm, Museu de Belas-Artes Puchkin, Moscou.

81 ANTOINE WATTEAU, *La fête d'amour*, 1717, óleo sobre tela, 61 x 75 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

quanto as experiências do próprio Monet, deve ter inspirado essa escolha, mas não encontramos na versão de Monet os gestos graciosos nem o ar de faz-de-conta e as sugestões eróticas de *La fête d'amour*, de Watteau [FIG. 81]. Nessa excursão mais antiga, a estátua de um nu, de uma substância como a da pele humana, dissolve os limites entre artifício e natureza ao mesmo tempo que declara a artificialidade do todo. O mundo de Monet revela-se como é encontrado realmente, enquanto o de Watteau parece mais distante e fantasioso, um espaço imaginário, apesar da vestimenta contemporânea de seus habitantes. Do mesmo modo que, no começo da arte veneziana, as cenas festivas requeriam como suporte o contexto de um tema religioso ou mitológico, na arte do século XVIII, a aparência de felicidade na natureza foi representada por meio de um jogo gracioso com alusões e componentes idílicos ou como fingimento em uma paisagem teatral imaginada.

Como certas obras holandesas do século XVII, os quadros impressionistas de diversão ao ar livre excluem, coerentemente, fantasia e alusão literária. A arte

82 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *O camarote*, 1874, óleo sobre tela, 80 x 63,5 cm, Courtauld Institute Gallery, Somerset House, Londres.

romântica havia produzido muitas imagens do sonho bucólico — ocorrem-me as de Adolphe Monticelli e Narcisse-Virgile Diaz de la Peña — que envolviam o piquenique em uma atmosfera e trajes típicos de idílios antigos e medievais. Os impressionistas converteram esse sonho poético em uma realidade moderna viva, despojando-o do aspecto fantasioso e inventado. A nova imagem realista é facilmente interpretada e não convida à busca de significados latentes e ocultos. Aqui, os prazeres ao ar livre são retratados diretamente nas figuras que desfrutam o círculo familiar. Uma simples mancha ou raio de sol estabelece o natural na ocasião; as posturas informais das figuras são sinais evidentes de liberdade e bem-estar. Uma tentativa de Monet de fazer daquele esboço de uma modesta diversão de fim de semana um segundo quadro de tamanho monumental foi um fracasso; a ambição era incompatível com o caráter essencial de sua arte. Ainda assim, o formato inadequado é um sinal revelador da convicção que o pintor tinha da importância do seu tema, de sua modernidade representativa.

Apesar de todas as diferenças, Monet e Watteau partilharam um tema significativo: a sociedade à vontade na paisagem da floresta. Enquanto para Watteau a diversão representada era um papel assumido, uma ficção coletiva, como na antiga poesia pastoral com os seus atores idealizados, para Monet não havia jogo nem fantasia, mas uma freqüente experiência festiva de impressões sensuais, a realização do desejo de uma vida mais livre e a fuga da rotina em ambientes mais espaçosos. Não é de admirar que Watteau também representasse cenas de teatro, temas que nunca atraíram Monet como atraíram Degas, que era indiferente às cenas cotidianas de piqueniques.

O piquenique como uma realidade da vida social tinha começado a chamar a atenção dos pensadores no século XIX; suas observações prefiguram o senso universal de um novo conceito do que era natural na arte posterior. Depois de vários contatos com povos "selvagens", Charles Darwin anotou em seu *Voyage of the Beagle* [*A viagem do Beagle*] (*c.* 1831) que "o prazer de viver ao ar livre", como o amor à caça, era "um deleite inerente ao homem — relíquia de uma paixão instintiva [...] é o selvagem retornando aos hábitos nativos e agrestes".[6] E o seu contemporâneo Herbert Spencer, o vitoriano conservador filósofo do progresso, disse que "o piquenique é um retorno à selvageria, à barbárie",[7] onde se come sem garfos e facas e em mangas de camisa. Tais elementos do primitivo no piquenique não existiam na imagem idílica de Watteau e nos tocam como notas de liberdade na concepção de Monet. Antecipam a inclinação ao exótico da visão do Taiti de Gauguin, 25 anos mais tarde, e à explosão de sentimentos encontrada nas dançarinas nuas, nos amantes e nos músicos das pinturas de Matisse e dos fauvistas no começo do século XX.

Nos ancestrais rococós das cenas de Monet, as paisagens — cenários no sentido mais literal da palavra — eram tipos convencionais de clareiras em florestas e parques projetados. As árvores cerradas preservam em massa e silhueta as simetrias da composição renascentista; a cor ainda se prende a uma tonalidade fixa que tempera os matizes; a pincelada (como em Watteau) é, com freqüência, admiravelmente delicada e natural, às vezes, vigorosa. Os primeiros quadros impressionistas, onde as figuras e as árvores ainda retêm algo da antiga formalidade de composição,

6. Charles Darwin, *The Voyage of the Beagle*, Leonard Engel (org.), Nova York, 1962 [*O Beagle na América do Sul*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993].

7. Herbert Spencer, *The Principles of Sociology*, 3 v., 1876-96.

83 PAOLO VERONESE, *Bodas em Caná*, detalhe [VER FIG. 28].

manifestam em várias partes um aspecto do inesperado, da visão efêmera, especialmente no jogo de luz com o mosqueado irregular no solo e nas árvores e com sombras em tons intensos. As figuras individuais apresentam uma postura casual. Em *Déjeuner sur l'herbe*, uma delas recosta-se em um tronco de árvore com a mão direita no bolso; outra, baseada no esbelto Fréderic Bazille, que é repetido duas vezes mais na composição, está estendida na relva, com as pernas compridas esticadas e paralelas. Os dois parecem não perceber sua deselegância, o equilíbrio dos membros contrapostos em uma figura relaxada, o que viola a fórmula canônica da graça. Em todos esses aspectos, vemos análogos físicos da atitude que exaltou a "impressão" como marca da personalidade humana interiormente livre e autêntica.

Mais do que as primeiras vistas de Monet da praia, do rio, da floresta, do parque e do jardim, as pinturas de Renoir reavivaram o *ethos* do prazer no mundo urbano dos impressionistas. Ninguém realizou na tela, de maneira tão completa quanto ele, um conjunto de imagens da diversão inocente de seu tempo — momentos de alegria coletiva que permaneceram como metas eternas em nossa cultura. Retratou homens e mulheres juntos como figuras saudáveis e encantadoras compartilhando o prazer de um espetáculo, um esporte, uma conversa agradável: o casal no camarote da ópera [FIG. 82], vendo e sendo visto; o piquenique; o grupo no

passeio de barco [FIG. 84]; o salão de dança; o restaurante no jardim [VER FIG. 26]. Parte da concepção desta última cena é totalmente nova na pintura: o rapaz acendendo um cigarro, sentado à mesa cheia de lampejos cintilantes das taças, copos de groselha e da garrafa de água, enquanto as belas moças observam. Posicionado atrás das duas moças, tão completamente visíveis, ele está subordinado a elas. A chama brilhante atrai a atenção de Georges Rivière, escritor e amigo de Renoir, sentado à extrema direita. A escolha desse momento incidental do almoço empresta ao conjunto — uma cena pública ao ar livre sem deixar de ser íntima — um tom de entretenimento despreocupado sem um clímax. O riscar de um fósforo, uma mínima explosão e fulgor que interrompem a conversa e chamam a atenção de um membro do grupo, como o toque intrigante de uma única e nítida pincelada entre os valores praticamente iguais de cor, acentua o nível de intensidade do brilho e prazer da tarde agradável. Na arte anterior, o apagamento do homem em tais condições seria inconcebível. Como figura socialmente dominante, ele teria de ser central e teria atraído a atenção com uma pose mais estável e significativa.

Outros artistas inseriram em uma grande pintura um objeto pequeno, intrigante e atraente para abrandar o impacto da figura principal — a luva caída no

84 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Almoço no barco*, 1880-81, óleo sobre tela, 129,5 x 172,7 cm, The Phillips Collection, Washington.

retrato de tamanho natural de uma mulher elegantemente vestida, a jarra e o limão sobre o copo na mesa, lado a lado com um cavalheiro em pé, arrumado para sair. Mas essa presença acidental, cuidadosamente inserida, que se destaca como um símbolo ou uma peça tática na estratégia da composição, contribui pouco ou nada para a qualidade do todo e, por sua proeminência, confere à pintura algo da superficialidade do trivial.

Talvez inspirado pelo canto esquerdo inferior da imensa pintura de Veronese, no Louvre [FIG. 83], o ambicioso *Almoço no barco*, de Renoir [FIG. 84], à primeira vista parece desorganizado. Na verdade, foi cuidadosamente composto pela disposição de casais que se equilibram com aspectos contrastados na cor, nas posturas e roupas, e construído adequadamente em profundidade. O quadro tem a aparência casual da visão de um participante, uma cena captada em sua realidade; antigos formalismos de agrupamentos são absorvidos e fundidos na dispersão dos elementos profusos e sugerem as posições naturais das figuras que se movem espontaneamente em uma situação de liberdade ideal sem um centro ou clímax.

A preferência pela natureza não foi simplesmente um meio de escapar de uma existência urbana oprimida, uma maneira de se libertar fugindo para um mundo não-humano e não-exigente, com céu, árvores e água, capaz de afastar o indivíduo de uma sociedade turbulenta e afetada. Tampouco essa inclinação pastoral seria, como foi observado tantas vezes em meados do século XIX, uma reação aos distúrbios sociais, ou uma busca por paz. Na literatura da época e para autores que partilhavam o ponto de vista dos pintores avançados, a ênfase na paisagem foi, quase sempre, uma experiência estimulante, uma recuperação mágica, mítica do eu instintivo e natural. O romance *La Faute de l'Abbé Mouret* [*O erro do abade Mouret*], de Zola (1875), por exemplo, baseou-se na luta entre a necessidade da totalidade do ser sensual e as exigências de uma dedicação religiosa sincera que suprimia o instinto. No Paradou, um parque abandonado e tomado pela vegetação, projetado por um nobre do século XVIII, o abade Mouret, à beira de uma crise nervosa por causa de conflitos interiores, recupera, pelo contato direto com a natureza selvagem, um frescor edênico da emoção e conhece a felicidade do amor sensual. Em outro nível, o pintor Fromentin, que pertencia a uma geração anterior, retratou, em seu romance *Dominique*, o amadurecimento romântico de uma jovem ao longo de dois meses de viagem sob o sol.[8]

Durante as décadas do impressionismo, a regeneração de indivíduos, especialmente os doentes ou convalescentes, pela exposição ao sol era um tema recorrente dos escritores escandinavos — Henrik Ibsen, August Strindberg, Jens Peter Jacobsen e Hans Henrik Jaeger. Mais do que outros europeus, os do norte, com o seu clima e código protestante austeros, sentiam uma atração pelo sul como a terra da luz do sol e de uma vida sensual, mais livre. Usufruído em repouso como um lugar de puro deleite das novas sensações e impressões, o meio ao ar livre possuía uma virtude curativa. Sucedendo o velho panteísmo metafísico, o pensamento da época defendeu um naturismo terapêutico, uma fé no ambiente natural e, especialmente, a exposição ao sol como fonte de força e de revitalização do corpo e do espírito do homem exausto.

8. Eugène Fromentin, *Dominique*, em *Oeuvres complètes*, op. cit., 1984, p. 436.

CAPÍTULO 9 O IMPRESSIONISTA EXEMPLAR: CLAUDE MONET

Embora Monet seja considerado o impressionista por excelência, temos de admitir que Degas e Renoir também têm suas próprias qualidades especiais. Cézanne, igualmente, merece um estudo individual, embora seu desenvolvimento em relação à arte posterior pareça, de certa forma, estabelecê-lo à parte do movimento impressionista como um todo. Entretanto, quando considerados com referência à vida e à obra de Monet, os conceitos aplicados à interpretação da arte impressionista — em particular, a impressão, a pincelada, o contraste de cores e a coerência com que as idéias impressionistas visíveis no começo da carreira de um artista são elaboradas ao longo de seu trabalho criativo — tornam a posição de Monet central.

Monet era considerado, por seus companheiros pintores, como um líder, não por ser o mais intelectual ou teórico, nem por ser capaz de responder a perguntas que os outros não conseguiam responder, mas porque, em sua arte, ele parecia estar mais atento às possibilidades latentes das idéias comuns do grupo, e por tê-las desenvolvido de maneira mais radical do que os outros. Levando-se em conta o modo como todos esses pintores desenvolveram um estilo extremamente pessoal em relação às novas idéias artísticas, observamos que os novos elementos costumavam aparecer primeiro na obra de Monet, e só depois eram adotados pelos outros impressionistas, que os incorporavam como sugestões ou recursos específicos e os aplicavam cada um à sua própria maneira.

Um exemplo claro da influência de Monet pode ser notado na mudança sofrida pela arte de Degas, depois de meados da década de 1870, quando a sua cor começou a se aproximar da cor dos outros impressionistas e ele passou a empregar técnicas, especialmente em pastel, que conferiram ao todo um efeito mais granulado, fragmentado e pontilhado — qualidades que não encontramos em seu trabalho inicial. Isso também é válido para Cézanne, Pissarro e Renoir. Monet apontou o caminho, mesmo que o desenvolvimento dos outros parecesse divergir do seu.

Há ainda outra razão para a posição de destaque de Monet como impressionista. Se compararmos suas pinturas, durante um breve período, com as dos outros, perceberemos que, enquanto estes últimos pintavam dentro de uma esfera restrita de idéias e, mesmo, de sentimentos — como, por exemplo, os quadros de Renoir no período de 1873-76, caracterizados pela alegria no mundo coletivo de recreação descrito anteriormente —, Monet, com o seu olhar alerta e pers-

picaz, pintou ao mesmo tempo quadros brilhantes e outros acinzentados, com tons neutros. Ele era mais reativo, possuía mais essa qualidade que os psicólogos da época chamavam de "impressionabilidade". Isto é, ele estava aberto a estímulos mais variados do mundo comum, que, para esses pintores, era a fonte evidente dos temas de suas pinturas.

Monet podia variar a qualquer momento, produzindo diversas interpretações surpreendentes de um tema comum. Alterava a técnica de acordo com a sua percepção da qualidade do todo, seja alegre ou sombrio, que ele desejava construir em resposta ao potente estímulo vindo do objeto que o envolvia no ato de pintar. De maneira semelhante, ao longo dos anos, a sua arte sofreu uma transformação geral extraordinária. As primeiras obras de Monet parecem pinturas de objetos vistos diretamente, caracterizados por uma grande mobilidade e variedade. A sua arte é um mundo com ruas e enseadas, praias, estradas e balneários, geralmente cheios de gente ou com vários sinais de diversão e atividade humana [VER FIG. 15]. Na fase final, entretanto, Monet excluiu a figura humana. Não existem praticamente nenhum retrato e nenhuma figura pintados por Monet após meados da década de 1880, e poucos entre 1879 e 1885. Desse período, podemos contar as suas figuras nos dedos de uma mão. Ele, também, abandonou o tema da natureza-morta e de grupos. Restringiu-se a um mundo cada vez mais silencioso e solitário.

Quando Monet viajou para Veneza e Londres, pintou essas grandes cidades a distância, sob a neblina ou à luz do sol, sem a presença clara de seres humanos e sem sugestão de movimento por esses espaços. Além disso, sua tendência foi pintar pequenos campos em vez de amplas áreas; e, enquanto no começo os campos grandes eram pintados em telas pequenas, mais tarde passou a pintar um campo pequeno — a água num lago próximo ou algumas flores em seu jardim — no tamanho natural e aparentemente maior do que o natural, como se quisesse dar o máximo de concretude e presença íntima a um pequeno espaço que, embora apenas um segmento, era para ele um mundo completo. Ele se deslocou, em sua arte, de um mundo com profundos planos horizontais em longas perspectivas — os trajetos das carruagens e o tráfego — para um mundo no qual o plano da água ou do chão visto de perto foi alçado e se tornou vertical, como o plano de um quadro ou espelho. A qualidade da paisagem como extensão do ambiente humano, o antigo espaço percorrível, foi minimizada nas últimas obras.

Monet é exemplo de uma das mais extraordinárias transformações conhecidas na vida de um artista. Mas isso se relaciona com um aspecto observado em vários artistas na velhice. Fez-se uma tentativa de caracterizar, em termos abrangentes, um estilo da velhice — o que os alemães chamam de *Alterstil* —, como se as últimas obras de Ticiano, Rembrandt, Tintoretto e Monet tivessem algo em comum. Na velhice, vive-se, supostamente, mais dentro de si mesmo do que no "mundo", e dessa tendência observada em artistas idosos parecem fluir determinadas características de sua arte pessoal. Entretanto, essa teoria baseia-se em uma seleção arbitrária de artistas de idade avançada — podemos mencionar Ingres, cujas últimas pinturas, tais como *O banho turco*, pintada quando estava na faixa dos oitenta anos, são de uma sensualidade indomável e, às vezes, sur-

preendentemente ingênua e palpável na voluptuosidade das formas. Ou Pissarro, o pintor amigo de Monet que, começando com temas pastorais idílicos, pintou na velhice ruas e multidões, barcos a vapor, fábricas e pessoas, o inverso do processo que observamos em Monet.

Além de seus nus acadêmicos, Renoir começou pintando a sociabilidade de seu próprio mundo — retratos de seus amigos artistas e dos prazeres de Paris; mas, ao envelhecer, retirou-se dessa sociedade. Continuou a representar figuras humanas, até com mais paixão do que antes, mas são figuras completamente domésticas — uma criança, a babá, a dona de casa, a esposa —, sempre uma figura apresentada em uma relação íntima com o observador ou o pintor. Monet nunca pintou um nu, e podemos conjeturar que o seu vasto mundo da natureza e o tema da água desempenharam, em sua arte, o papel que a fantasia sobre mulheres, filhos ou mães desempenhou na imaginação dos outros artistas. A sua capacidade de variação, da quietude do lago de ninféias à turbulência terrível das ondas batendo nas rochas, pode ter a ver com os sentimentos e paixões que nos outros artistas vêm a ser reconhecidos em sua mitologia e temas ou por intermédio de imagens fantasiosas das figuras humanas.

As características do desenvolvimento de Monet podem ser abordadas por várias perguntas. Podemos perguntar: essa mudança foi o resultado da idade ou, talvez, de uma peculiaridade de sua personalidade que sempre existiu ou estava latente em seu caráter e já era evidente desde o começo? Ou o desenvolvimento de sua arte teria sido uma reação ao seu ambiente, que ele, de início, aceitou e o qual, mais tarde, deixou de satisfazê-lo, não porque envelhecera, mas porque a sociedade em si mudara e não podia mais lhe oferecer o prazer e a confiança na natureza humana e na vida coletiva que o mundo das ruas lhe havia oferecido quando jovem nas décadas de 1860 e 1870? Fazemos esta última pergunta porque a acentuada mudança em Monet de 1860 ao começo do nosso século dá-se paralelamente ao desenvolvimento de gerações. Os artistas mais jovens, das décadas de 1880 e 1890 e do começo do século XX, afastaram-se cada vez mais do mundo comum e viam tudo que pertencia à coletividade e à ordem social como desagradável e estranho; tentaram encontrar em outro lugar o material ou os temas que oferecessem um apoio mais seguro ao indivíduo. Esses desdobramentos foram parte da reação contra o impressionismo e do seu declínio como a arte dominante na França e em outras partes da Europa, no fim da década de 1880 ou na de 1890, que serão discutidos na conclusão. Aqui, alguns aspectos de Monet são considerados numa ordem histórica pessoal; também estão ligados a experiências do homem e a novos embates, assim como aos problemas de sua vida.

Em dois quadros que datam da década de 1860 e do início do século XX, percebemos mais nitidamente a grande distância entre as pinturas de Monet realizadas quando ele tinha vinte anos e as obras produzidas quando estava com sessenta, setenta e mesmo oitenta anos [FIGS. 85, 86]. Uma delas — uma cena londrina do começo do século XX — talvez indique um retorno ao interesse original e exaltado pela cidade. Mas Londres não é mais a antiga cidade das calçadas com transeuntes visíveis e dos prazeres de verão, com os múltiplos detalhes das ruas familiares, janelas, chaminés, cúpulas, quiosques, trânsito e carruagens —

85 CLAUDE MONET, *O Tâmisa abaixo de Westminster*, 1871, óleo sobre tela, 47 x 73 cm, National Gallery , Londres.

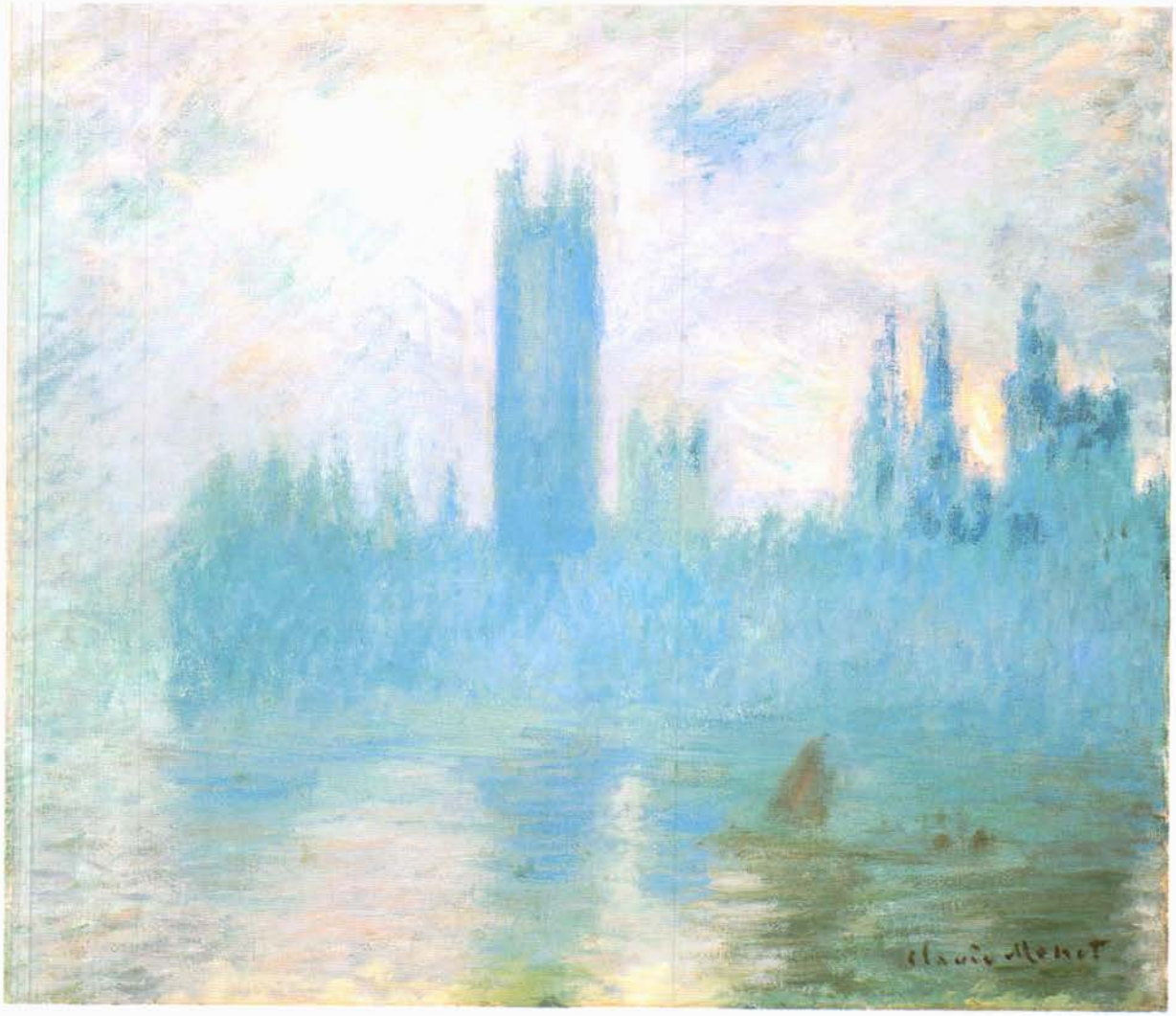
todos aspectos necessários ao mundo parisiense. Ao pintar cidades no fim de sua vida, Monet representou Londres e Veneza, mas não Paris; dizem que ele afirmou nunca estar feliz lá, mesmo quando jovem. Passando uma impressão completamente diferente do que o sugerido por essa recordação amarga, os primeiros quadros de Monet apresentam uma manifestação não menos significativa de sua atitude em relação às pessoas e coisas à sua volta. Essas primeiras pinturas oferecem um testemunho mais fidedigno do que sua declaração subseqüente, possivelmente feita em uma época de solidão e melancolia.

Se há uma mudança de longo alcance no modo como Monet aborda seus temas, em sua escolha de assuntos para a criação de imagens, não se pode isolá-la de seu conteúdo lírico e concepção artística: existem várias ligações estreitas entre estes. Apesar da grande transformação em sua obra, é possível apontar constâncias surpreendentes em suas escolhas, mesmo em sua atitude. Comparem as duas pinturas de Londres, obras separadas por mais de trinta anos. Pode-se ver claramente que a segunda pertence ao fim de sua carreira e a primeira, à fase inicial. Porém é comum a ambas o interesse profundo pela água e pela qualidade mágica de vida e atmosfera que permeia o mundo, determinando o seu caráter, vida e humor.

Muitas das mesmas características da paisagem se repetem e fascinam o pintor ao longo de sua carreira de sessenta anos; mas a concentração de escolhas, a freqüência de um objeto ou abordagem particular, varia: há uma nítida diferença entre a obra da juventude e a posterior. No período inicial, o elemento

de movimento e intermitência e o efeito de luz e atmosfera generalizadas dependiam mais das coisas materiais, das coisas palpáveis. Os próprios objetos determinavam a complexidade do mundo pintado. Em vez de fragmentar o campo em diversas pequenas unidades de cor, Monet era atraído pelos objetos que já exibiam em sua forma conhecida uma multiplicidade e subdivisão ou reunião de partes complexa — com vários mastros e velas, letras e números escritos. Esses elementos formavam pontos de luz contra o escuro, figuras em um barco em ritmos alternados de claro e escuro, escuro e claro, a água quebrada por marés e correntes, a arquitetura dos barcos composta por várias pequenas unidades.

Monet quase nem precisou inventar uma técnica de divisão; ela já existia no mundo diversificado que ele contemplava, estimulando-o com o constante tremeluzir das coisas e suas partes. Mediante o vapor, a fumaça e o movimento do trá-



86 Claude Monet, *O Parlamento*, *c.* 1900-1, óleo sobre tela, 81 x 92,1 cm, The Art Institute of Chicago.

fego humano em terra ou na água, a atmosfera era criada pelo homem; tudo possuía um aspecto de movimento, até mesmo o que estava momentaneamente imobilizado, o que causava um contraste tão rico.

Na década de 1870, o amor ao movimento, ao mundo animado, ao poder mecânico e, também, ao tráfego humano, às pessoas proporcionou a Monet modelos, imagens e possibilidades sugestivas para uma arte de grande intensidade lírica, com a livre utilização de elementos repetidos. Seus quadros da estação ferroviária e das ruas só vieram a ser equiparados em qualidade no começo do século XX com os pintores fauvistas. Um grau de impulsividade e liberdade, até então desconhecido na pintura, até mesmo para os românticos, foi realizado pela pincelada que tinha uma aparência caótica correspondente, mas que formava um todo pelo toque firme e ritmos de execução espontâneos, que pareciam conseqüência de sua convicção e entusiasmo diante do mundo humano em movimento, da vida externa da cidade.

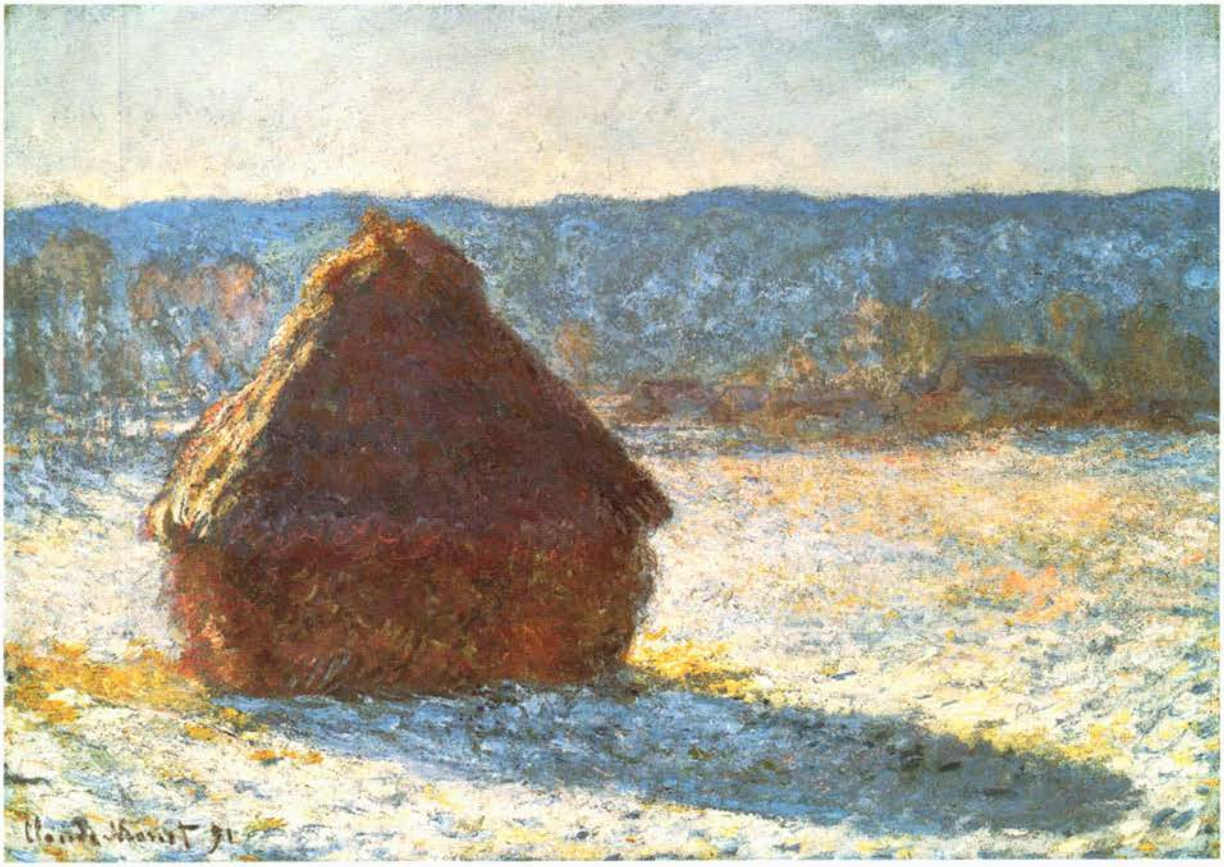
Outro exemplo do alcance da abordagem de Monet é a pintura da rua Montorgueil em Rouen, em um feriado nacional, com a multidão animada e as bandeiras [VER FIG. 15]. Paralelamente a essas pinturas explosivas há muitas outras de tonalidades sombrias, com predominância de tons de cinza. Várias de suas pinturas das décadas de 1860 e 1870 talvez revelem mais detalhes com tons sutilmente neutralizados do que com fortes realces de vermelho, azul, amarelo e branco. Esses realces não se originaram da busca de cores contrastantes, descrita na análise da relação entre o impressionismo e a ciência, no capítulo 10, mas se basearam na cor local, na intensidade real das cores das bandeiras ou aparatos, ou do céu de verão, que eram freqüentemente traduzidas em uma simples equivalência de cor em pigmento, luminosa e não modulada.

No fim da década de 1870, e particularmente na década de 1880, a pintura de Monet tornou-se firmemente luminosa, vigorosa e viva por meio de tons puros [FIG. 87]. Ela demonstrou, nesse momento, uma busca característica de pinceladas contrastadas na cor local, com freqüência perdendo ou submergindo a cor local na riqueza de um estranho contraste de matizes ou em algum tom imprevisto que prevalecia sobre o todo, como um efeito da luz do sol ou da atmosfera na qual o espectro inteiro foi incorporado. Essa espectralização da cor pertence ao fim da década de 1870 e à década de 1880, e foi o ponto de partida para a cor intensa de Van Gogh e a pintura de Seurat. Se estes dois pintores tivessem começado a trabalhar em Paris cinco ou sete anos antes, certamente não teriam pintado como pintaram. Monet e, depois, Renoir introduziram juntos as intensidades altas, as saturações totais, e, além de as aplicarem à cor local, também as distribuíram livremente, às vezes de maneira casual e entrelaçada, em cores que, em si mesmas, talvez não parecessem intensas em seu matiz local. Com essa nova força da cor surgiu uma pincelada cada vez mais subdividida, com pontos contrastantes de pares de cor — unidades mínimas de vermelho e azul, azul e amarelo, amarelo e violeta, laranja e azul, verde e laranja, entrelaçadas ou sobrepostas, formando uma bela crosta de várias camadas; a cor, então, deixou de coincidir com o limite do objeto.

No mesmo período, entretanto, Monet pintou maravilhosamente cenas sutis

87 CLAUDE MONET, *Campo de tulipas na Holanda*, 1886, óleo sobre tela, 65,5 x 81,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

de inverno, outono e começo da primavera, em uma tonalidade cinzenta ou intermediária, raramente escura no valor predominante, embora com algumas áreas em tons mais escuros. Esses quadros foram caracterizados, acima de tudo, pela extrema delicadeza nos intervalos diminutos entre uma área grande e outra, como a diferença entre o céu e a água, ou entre a neve na estrada e a neve no aterro. Monet introduziu, nos tons mais ou menos difundidos e neutralizados, um grande número de pequenos toques de cor que vibram e avivam a superfície, criando texturas distintas que são apenas vagamente as texturas das coisas e, mais evidentemente, o relevo granulado do pigmento e da tela. Esses quadros são prodígios de representação virtuosa da atmosfera e profundidade; traduzem, por meio de variações da tinta, as transparências e os diversos graus de materialidade do mundo representado, criando ao mesmo tempo outra ordem de texturas com o pincel. Monet abordou essas cenas bastante diferentes com a mesma convicção aguda e amor ao fenômeno, o desejo apaixonado de criar uma harmonia exclusiva a partir de cada situação.



88 CLAUDE MONET, *Monte de feno (efeito na neve)*, 1891, óleo sobre tela, 65,4 x 92,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Em meados da década de 1880 e na década de 1890, surgiu um novo conceito sobre quais objetos e como representá-los na pintura. Monet começou a pintar quadros em série do mesmo objeto, ao contrário das telas mais antigas, nas quais empenhou-se em representar um mundo complexo com tipos muito diferentes de objetos, próximos e distantes, grandes e pequenos, em grupo e isolados. Agora, isolou um único objeto imóvel, que colocou na luz ou atmosfera mais intensa, e pintou repetidamente em telas separadas, praticamente do mesmo ponto de vista. Ele levava meia dúzia, ou mais, de telas a um local escolhido e começava uma tela diferente a cada meia ou uma hora, retornando para completar o quadro quando a luz fosse a mesma, com uma resoluta fidelidade à impressão, à qualidade da luz e da atmosfera, e às mudanças sutis que apareciam ao longo do dia. O monte de feno é um dos mais conhecidos desses objetos escolhidos, pintados em série [FIG. 88]. Podemos observar que, quando o motivo se torna mais definido como silhueta estática, sua superfície é mais minuciosamente fragmentada, vibrante e oscilante, e de cor mais estranha, ao contrário de nossa imagem habitual da cor de uma meda de feno. O chão onde ele se encontra, o céu distante e as colinas, todos têm infinitos matizes cambiantes, de modo que não podemos identificar a sua cor constante, que conhecemos por experiência ou de

pinturas anteriores — aquela cor que tradicionalmente denominamos quando queremos descrevê-los.

Dois exemplos de pinturas em sua série da catedral de Rouen também demonstram como o mesmo objeto pode parecer diferente a cada hora [FIGS. 89, 90]. O procedimento de Monet não era fotográfico, embora lembre os começos do cinema, da fotografia na época. Nas décadas de 1880 e 1890, os inventores estavam desenvolvendo os métodos que deram origem ao filme fotográfico contínuo e prático, embora os astrônomos e investigadores do movimento animal já tivessem improvisado mecanismos com esse propósito. Mas a meta de Monet derivou de uma exaltação lírica diante dessas harmonias estimuladas, cada uma ligada a um momento no tempo, cada qual uma transformação surpreendente da aparência do objeto estável. A tremulação e a casualidade de suas pinturas anteriores tinham sido devidas, em grande parte, à mobilidade e complexidade reais das coisas no meio ambiente. Agora, ele inverteu a relação, e todo o movimento está na aparência do objeto isolado, no fenômeno, enquanto o objeto em si permanece estável.

Em sua atitude em relação ao movimento, Monet introduziu uma nova concepção do instantâneo ou momentâneo. Artistas antes dele haviam se interessado pelo problema da escolha do momento para pintar. Apesar de os antigos paisagistas terem de pintar a partir de um ponto de vista particular, sob uma iluminação determinada, eles se esforçavam para preservar os aspectos de luz e sombra, de modelado e textura, que sustentam a nossa idéia constante das formas naturais, a nossa imagem de um objeto duradouro. Os artistas mais antigos que representaram figuras em ação tentaram formular um princípio que os guiaria na seleção do que o escritor, dramaturgo e crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing chamou de momento frutífero,[1] aquele ponto numa seqüência de movimentos que parece carregado com o que se segue e que também nos permite ver o que produziu aquele estado transitório. Os grandes mestres da pintura dramática no século XVII dispunham suas figuras de modo que o observador pudesse discernir em suas relações uma seqüência de causa e efeito, um sentido que conferia ao instante escolhido uma densidade dramática em relação aos seus principais componentes.

No século XIX, a idéia que se tinha do momento mudou. Os artistas ficaram, então, mais interessados no instantâneo como experiência. Há vários esforços notáveis para representá-lo. Baudelaire ouviu Delacroix dizer a um jovem desenhista que, se ele não fosse capaz de desenhar um homem caindo de uma janela do quarto andar antes de atingir o chão, nunca conseguiria completar pinturas em grande escala.[2] Representando uma tempestade súbita, Daumier mostrou as pessoas, a chuva e toda a atmosfera da cena com uma sagacidade e vivacidade novas na percepção do momentâneo, substituindo o antigo interesse pelo momentoso. De modo semelhante, Manet, em sua *Execução do imperador Maximiliano*, escolheu uma fração de segundo, um instante muito específico e crucial, com um efeito repentino e surpreendente, mas, de alguma forma, prosaico. Não é uma concepção dramática. Não percebemos vontades ou propósitos conflitantes nesses movimentos, mas uma força brevemente enfocada, quase aleatória e destrutiva no campo comum, uma força que perturba todos os objetos e produz essa morte e ruptura sem sentido.

1. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocöon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Londres, Walter Scott Library, s.d., cap. XVI, (originalmente publicado em 1766): "Em suas composições coexistentes, a pintura só pode fazer uso de um único momento durante uma ação; deve, portanto, escolher aquele mais sugestivo e que serve mais claramente para explicar o que precedeu e o que sucederá". [*Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, São Paulo, Iluminuras, 1998.]

2. "Il disait une fois à un jeune homme de ma connaissance: 'Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette para la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines'." Baudelaire, "L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix", *Oeuvres complètes*, op. cit., v. II, pp. 763-4. "Grandes machines" [grandes máquinas] era um termo comum para pinturas dramáticas, em grandes dimensões, do Salão.

A arte realista que precedeu o impressionismo demonstrou uma concepção interessante de tempo. Ao representar um grande número de pessoas, Daumier mostrou-as no teatro, atentas a um espetáculo que as absorve, na estrada, como fugitivos, e no trem, como passageiros impelidos a uma meta comum [VER FIG. 39]. Ele não estava interessado em um instante episódico particular, mas em um instante que fosse recorrente, que tivesse qualidades que pudessem ser encontradas em vários momentos sucessivos ou precedentes. O momento nos quadros de Daumier é parte de um movimento contínuo, com as mesmas características em vários segmentos de sua duração. Porém, na pintura que Monet fez da multidão na rua não há compulsão — e não há meta. Não é um drama que tenha um ponto final no tempo. A multidão retornará, dia após dia, feriado após feriado; ela se distribuirá aleatoriamente e sempre conservará nessa casualidade os mesmos elementos, a mesma densidade, preenchendo as ruas da mesma maneira. O momento nos quadros de Monet não é parte de um processo direto no tempo, não tem clímax, nenhuma comoção; e não pede nenhuma interpretação. Não assinala um estado ou conseqüência da vontade

89 CLAUDE MONET, *Fachada da catedral de Rouen e a torre Albane (efeito pela manhã)*, 1894, óleo sobre tela, 106,1 x 73,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

90 CLAUDE MONET, *Catedral de Rouen sob sol forte*, 1894, óleo sobre tela, 100,5 x 66,2 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

humana que nos foi solicitado compreender. Natureza e homem se tornam um só por intermédio desse efeito fluido constante, em que um momento é praticamente igual a qualquer outro.

Com essa nova concepção de pintura em série, certas características de Monet, que de início eram aparentes, mas somente quando as suas obras eram comparadas com as de Renoir, Degas e Cézanne ou outros paisagistas mais antigos, tornam-se mais admiráveis e muito mais pronunciadas. Uma delas é que o agrupamento decorativo de objetos, aqueles elementos grandes que existem em série, é freqüente o bastante para ser contado mesmo se cortado pela moldura. Inclui subgrupos ou grupos menores que também podem ser enumerados; estes apresentam eixos paralelos e uma certa regularidade. O aspecto decorativo dos elementos grandes é acompanhado por uma riqueza intensificada de pontos minúsculos e aleatórios de cor contrastada; como as unidades minúsculas são aproximadamente do mesmo tamanho, percebemos novamente o princípio de repetição. Outra característica dessa fase é a verticalidade e proximidade das coisas — o plano vertical do quadro é como o plano vertical daquilo que é representado.

Até mesmo grandes rochas foram tratadas como se estivessem perto de nós; a face vertical de uma rocha é o mais interessante e importante; e, quando Monet pintou um plano horizontal como a água, inclinou-o verticalmente, como se o estivesse olhando de cima.

O agrupamento decorativo e a verticalidade, que, de certa maneira, são observáveis anteriormente e podem ser descritos como latentes na arte de Monet quando sabemos o que se seguiu, emergem agora de uma maneira decidida, determinando muitas outras peculiaridades de seu estilo, assim como a escolha dos objetos. Em sua *Fachada da catedral de Rouen e a torre Albane (efeito pela manhã)* [FIG. 89], as manchas de azuis e amarelos, de sombras e luzes, apresentam um vago ritmo, mas o quadro como um todo não é rítmico como um ornamento tradicional ou como a própria construção original; tem um ritmo criado, derivado do pincel de Monet e da sua invenção das surpreendentes combinações de cores e recorrências que são independentes da forma do edifício. Da mesma maneira, a estrutura ornamental em *As quatro árvores* [VER FIG. 27] depende do corte arbitrário do campo. Monet isolou e emoldurou um segmento da natureza, mas o resultado apresenta um aspecto ornamental notavelmente regular, para não dizer uma forma rígida.

A obra inicial de Monet antecipou a direção que tomou posteriormente. Em *Regata em Argenteuil* [FIG. 91], sua representação do balneário — o tremeluzir da cor no primeiro plano, que corresponde, em parte, à perturbação real da superfí-

91 CLAUDE MONET, *Regata em Argenteuil*, 1872, óleo sobre tela, 48 x 75 cm, Musée d'Orsay, Paris.

92 CLAUDE MONET, *O Sena em Bougival*, 1869, óleo sobre tela, 60 x 73,3 cm, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts.

cie da água na natureza — tende para verticais e horizontais e foi construída com unidades de tamanhos aproximados, com um ritmo alternado de pinceladas quentes e frias, escuras e claras. Mas a pintura como um todo não foi tratada da mesma maneira. Em áreas diferentes do quadro, Monet teceu diferentes padrões desses elementos; eles foram harmonizados e adquiriram uma unidade distinta por meio desses ritmos, que parecem surgir diretamente de sua técnica de pintura. Em uma pintura ainda mais antiga, o céu e a água formam superfícies que se mostram distintamente como ornamentos, mas são tramas de um tipo diferente [FIG. 92]. Aqui, há tanta variação de parte a parte que nenhuma delas pode ser trocada com outra, mesmo quando realizadas com o mesmo tipo de pincelada. Sempre inventivo em sua resposta, Monet não se prendeu a um núcleo ornamental ao compor o quadro como um todo, como aqueles artistas que são essencialmente decoradores e compõem por repetição.

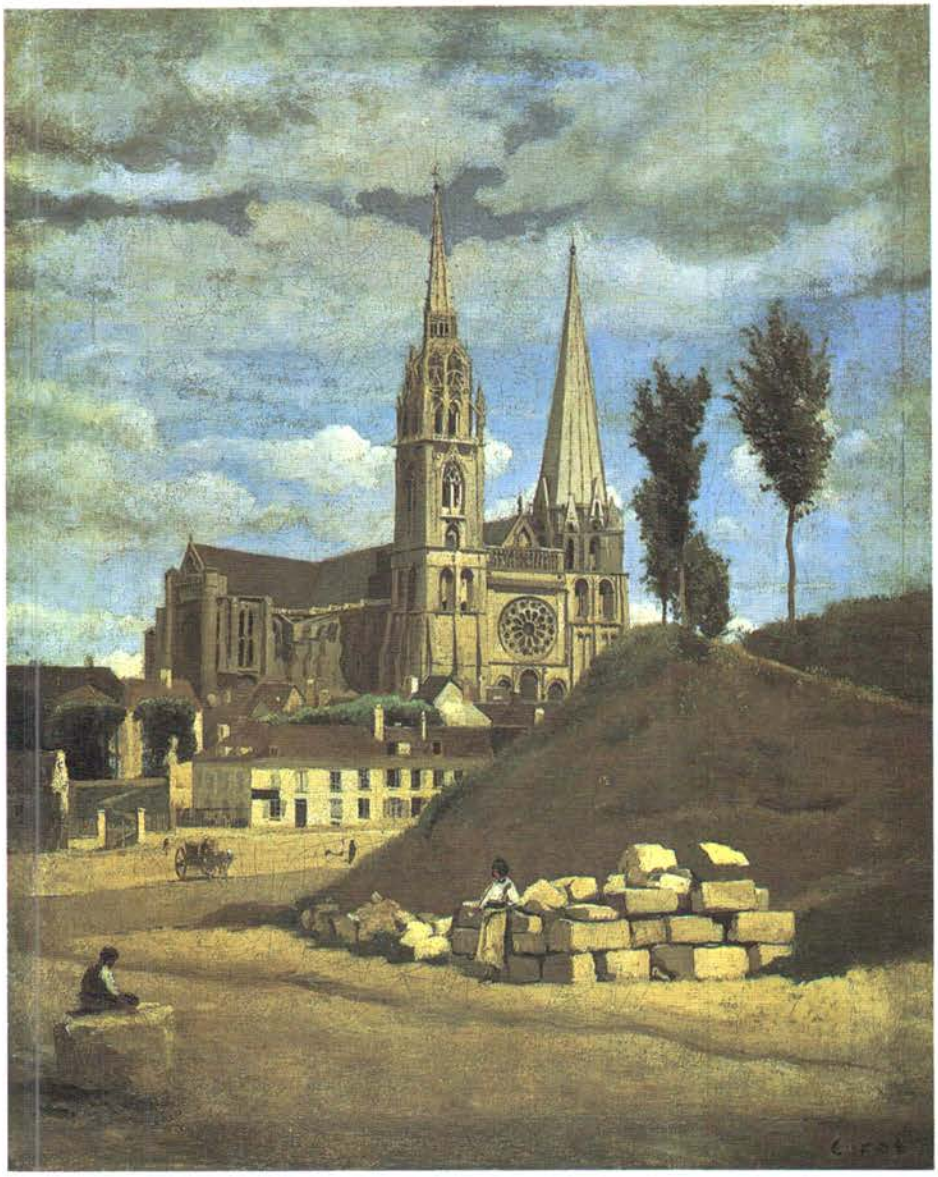
No entanto, há segmentos de pinturas de Monet nos quais dois objetos contíguos, de caráter completamente diferente, como vegetação e água, aparecem

93 CLAUDE MONET, *Porto em Argenteuil*, 1872, óleo sobre tela, 60 x 80,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

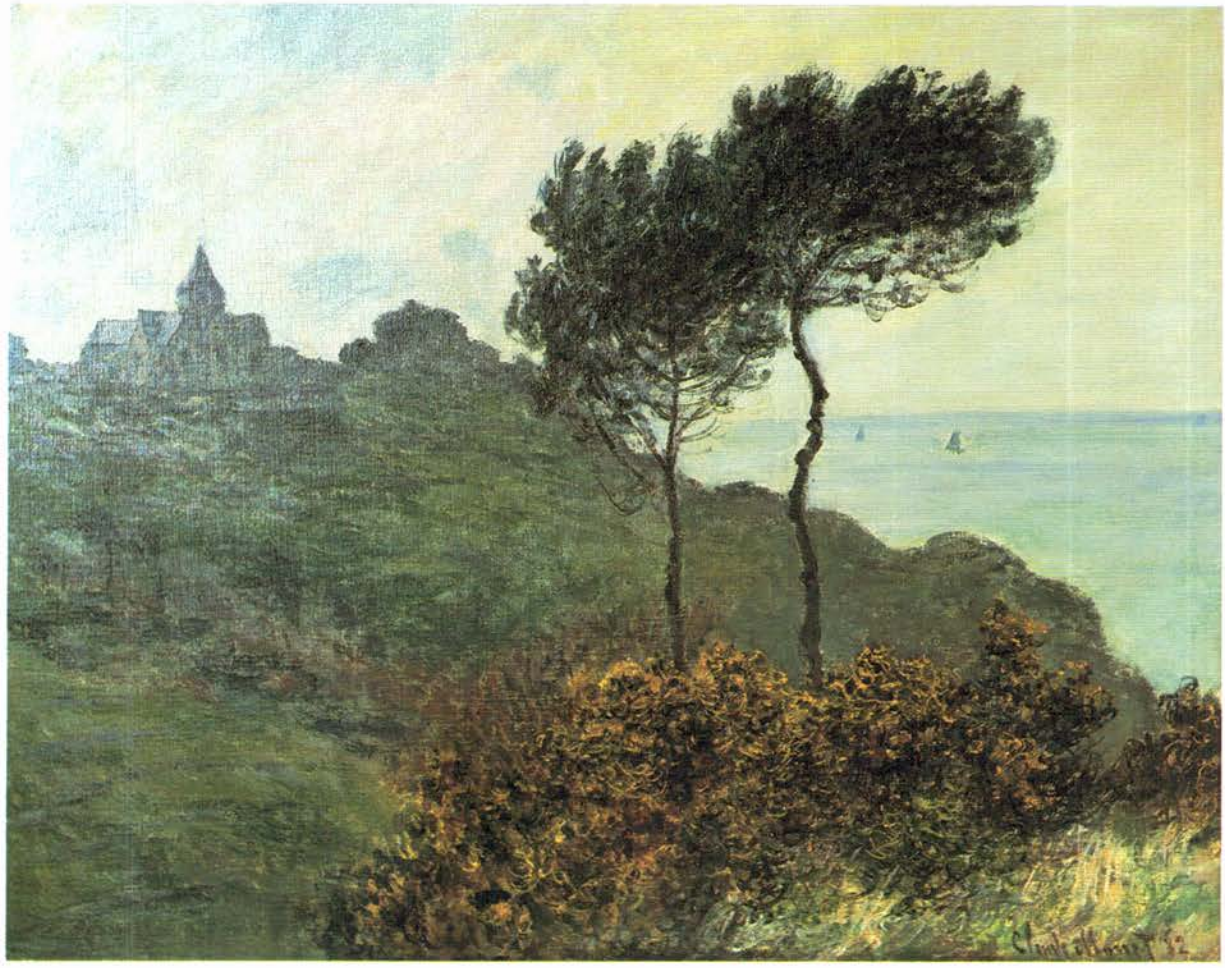
como um ornamento entrelaçado de pinceladas, embora a pintura não tenha nada a ver com ornamento em seu grande frescor e convicção. Cada toque parece ter sido realizado com uma mão leve e uma grande segurança e descontração do pincel; as duas áreas não só são opostas na cor, como no padrão da trama. São como uma montagem de tecidos diferentes, combinando o que o pintor observou na natureza, mas ainda assim diversas do objeto natural em detalhes. Se nos aproximarmos mais do quadro, começaremos a descobrir a riqueza e a versatilidade imensas do pincel de Monet, assim como de seu olhar.

Essa qualidade decorativa, que aparece na preferência pelo movimento impulsivo e rítmico da mão — uma espécie de vitalidade animal na execução da obra, assim como um deleite aos olhos que a vêem —, também determinou os artifícios de continuidade na formação das áreas maiores. Por exemplo, em uma pintura mais antiga, podemos acompanhar uma orla, um arabesco, de árvores à esquerda até o primeiro plano e ao longo das figuras e da margem do rio [FIG. 93]; observamos, então, que a irregularidade e a suavidade típicas, o caráter relativamente não estruturado, e ainda assim estranhamente repetitivo, dessa orla se estendem às formas das nuvens. Juntas, constituem uma família de formas que têm uma fonte comum, apesar de sua aparente ausência de

forma. Paradoxalmente, são informes mais ou menos da mesma maneira e a ligação de uma com a outra é de ordem distinta. O mesmo é válido para as velas dos barcos, os edifícios, os troncos das árvores e as sombras lançadas pelos troncos no primeiro plano. Como conseqüência desse modo de composição, a obra não apresenta um caráter dramático; não existe um foco, nenhuma concentração, nenhum contraste forte de aspectos amplos, diferentes. Tudo foi assimilado pelos processos correspondentes do contraste repetido e do contraste reduzido, embora o conjunto permaneça uma paisagem única. Uma parte jamais pode ser transposta à outra.



94 JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, *A catedral de Chartres*, 1830 (repintado em 1872), óleo sobre tela, 64 x 51,5 cm, Musée du Louvre, Paris.



95 CLAUDE MONET, *Igreja em Varengeville, tempo nublado*, 1882, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, The J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky.

A ausência de foco ou drama nos leva a questões sobre o valor da obra de Monet em paralelo com a pintura de outros grandes mestres. Comparando-o com Corot, podemos avaliar com mais precisão como a imaginação de Monet funcionava — não a imaginação tal qual entendida pelos românticos, esse poder de conceber imagens de heróis e divindades, mas a capacidade de imaginar formas coerentes e de modelar novos tipos de estrutura. Ao pintar *A catedral de Chartres* [FIG.94], Corot foi atraído pelas duas árvores na frente da igreja. Ele escolheu um ponto de vista que lhe permitisse conectar as árvores irregulares — tão diferentes e, ainda assim, tão harmônicas — às torres desiguais, com suas agulhas de épocas e tamanhos diferentes. Relacionou-as contrastando as suas silhuetas e as diferentes fixações ao solo. Uma agulha é como o outeiro no primeiro plano, e a alvenaria da torre abaixo da agulha é como os blocos de pedras empilhados no primeiro plano. Nessa pintura de Corot que parece quase fotograficamente real há outros ecos e ajustes extraordinários, e outras analogias metafóricas entre suas partes. Observem como ele pintou as nuvens tocando uma agulha e não a outra. As suas

nuvens são, de alguma maneira, informes e, nessa ausência de forma, tornam-se similares à silhueta das árvores, mas as nuvens são horizontais e as árvores, verticais, de modo que um forte contraste é produzido na repetição da forma. Os elementos análogos são distintos em cor e eixo, e se relacionam de maneira diferente com o que está atrás e na frente. Na construção de Corot, os elementos de contraste foram poderosamente aplicados em um todo que exibe, ao mesmo tempo, as proximidades mais sutis de tons e formas de um com o outro.

No belo quadro de uma igreja, pintado por Monet, duas árvores se fundem para produzir uma grande e única massa que é repetida na vegetação embaixo [FIG. 95]. Essa forma está relacionada, em termos de tom, à colina distante e escura, que se eleva até a igreja e aos dois promontórios ascendentes. Igreja,

96 CLAUDE MONET, *Londres, o Parlamento*, 1904, óleo sobre tela, 81 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris.

árvores e rocha, todas carecem da articulação que é tão interessante na obra de Corot. Enquanto Corot distingue nitidamente não somente as árvores e edifícios, mas todo o espaço, Monet fundiu a linha do primeiro plano, como uma silhueta, com uma linha na distância intermediária e, finalmente, com o edifício distante. As árvores se fundem, como um arabesco, com o contorno da colina. No quadro de Monet, vemos continuidade, fusão, redução, uma simplicidade do todo amplo, no qual faz tantas distinções sutis. Na pintura de Corot, a ordem depende de vários elementos com contraste independente e individualizado, mas ele trabalhou com menos recursos de cor, fiando-se mais nas relações de valor, no brilho relativo dos tons, enquanto Monet fez mais uso da intensidade, saturação e contrastes de matiz. Essas duas pinturas ilustram nitidamente a mudança na concepção da paisagem de Corot a Monet, se não para todos os artistas, pelo menos para os pintores mais avançados na época. Mas foi Monet que descobriu os meios pelos quais essa mudança foi efetuada.

Retornando ao Tâmisa mais de trinta anos depois de ali ter pintado durante a Guerra Franco-Prussiana, Monet representou a mesma água e construções em uma nova pintura [FIG. 96]. Estas se fundem em uma única e bela silhueta, suspensa em um meio através do qual flui a luz, uma névoa que une o edifício, o rio e a costa distante. O quadro anterior, que é uma visão extremamente poética e original do nevoeiro e das formas esfumadas, mantém a definição nítida do primeiro plano, do plano intermediário e do horizonte, com os barcos distintos e as bem delineadas silhuetas de figuras contra a arquitetura cinzenta da distância [VER FIG. 85]. Há aí mais elementos da armadura do espaço da natureza: o plano do chão, o primeiro plano e o plano do fundo, as verticais e horizontais, assim como as linhas mestras de uma perspectiva, continuam todos perceptíveis. É um espaço em que as pessoas podem passear. O quadro posterior se parece mais com uma miragem. O fenomenal prevalece por toda parte, fundindo os objetos em uma substância rara e menos articulada, porém, nessa fusão, alcança uma nova qualidade de cor que irradia, embaça e mescla, que se perde e é recuperada em sua própria matéria vaporosa.

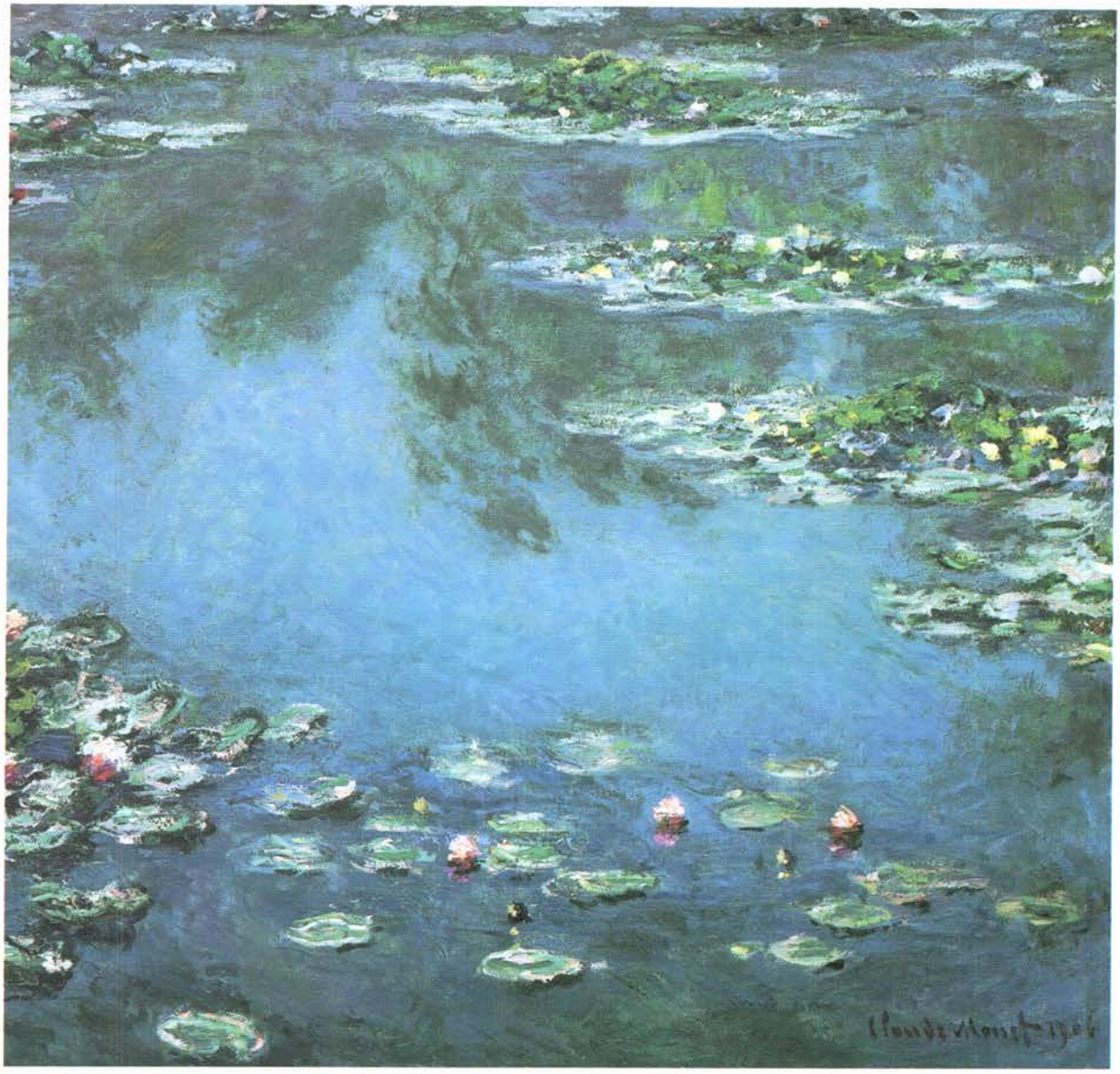
A tendência de Monet por um padrão da superfície e pela repetição e analogia decorativa já estava evidente em sua obra anterior. Mesmo no fim da década de 1860 e na de 1870, em pequenas telas com poucos objetos, como a sua natureza-morta de peixes, ele compôs de uma maneira que aponta para o estilo posterior [FIG. 97]. Os dois peixes estão voltados em direções opostas — talvez influenciado pelo signo de Peixes do zodíaco — e sobre um pano branco, cujo tom mais escuro das linhas das dobras é repetido como cor de sombra nos peixes. Porém, muito mais interessante é o fato de que as áreas descobertas da mesa são de um tom laranja suave, neutralizado, relacionado com a cor dos peixes, os quais têm a intensidade máxima dessa cor, e são esbranquiçados em certas partes com um tom igual ao do pano. Com essa escala de tons, o valor médio, que também é um ponto médio na gama de saturações, é colocado nos cantos do quadro; três desses cantos são formas que podem ser isoladas e agrupadas com os peixes e com alguns dos padrões recortados no pano. Mas essa ressonância da composição não foi concebida no sentido cubista ou à maneira dos pintores da Renascença.

97 CLAUDE MONET, *Salmonetes*, *c.* 1870, óleo sobre tela, 31,1 x 46 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts.

O todo constitui um padrão vertical plano em vez de um agrupamento em profundidade e o preenchimento dos cantos ecoa as formas dos peixes. Já nessa pintura extremamente sensível de texturas e tons em um esquema que vai do luminoso ao neutro e do branco ao preto, Monet havia desenhado como se tivesse recortado, achatando e preenchendo o campo com um único tipo de unidade que foi repetido, embora habilmente variado pela rotação e inversão.

Mesmo quando Monet pintava uma cena que não parecia se prestar à repetição decorativa, as grandes massas partilham uma forte semelhança entre as grandes silhuetas e elementos como colina, estrada, margem de estrada e áreas intermediárias; também são similares na forma, no arredondamento delicado, ao se aproximarem da linha reta. Ao pintar uma composição completa, provavelmente nem Cézanne nem Renoir teriam usado em série elementos desse grau de analogia ou proximidade. Ainda assim, esta não é uma composição insípida: simplesmente, como conseqüência de suas uniformidades, não é dramática. Cada área apresenta uma qualidade exclusiva de tom, pincelada e textura natural subsistente. Cada uma tem o seu próprio ritmo, mas nenhuma é distante das outras, mesmo na escala sutil do preenchimento.

A última fase de Monet distinguiu-se em grande parte por suas ninféias, que também pintou em série [FIG. 98]. O estímulo para essas obras épicas foi, em parte, a encomenda para as grandes pinturas murais no Orangerie de Paris, uma tarefa



98 CLAUDE MONET, *Ninféias*, 1906, óleo sobre tela, 87,6 x 92,7 cm, The Art Institute of Chicago.

que absorveu vários anos, ao longo dos quais, como estudo e, depois, como realização contínua, ele produziu várias telas com o mesmo tema. A abordagem de Monet consistiu em isolar uma pequena seção de um lago e pintar o segmento no tamanho real, com a tela quase da dimensão de seu tema. Esse procedimento representou uma grande mudança, uma espécie de realismo, uma tentativa de corresponder completamente ao objeto. Mas o resultado é uma imagem que não parece ajustar-se às idéias convencionais da realidade impressionista. De maneira bastante incomum, o objeto é uma superfície horizontal que foi tratada como vertical — uma parede em que vemos reflexos de nuvens, do céu e do mundo ao

redor. A superfície é o plano de existência das plantas, que parecem flutuar, mas que têm suas raízes embaixo — a existência passiva reagindo delicada e sensivelmente ao jogo de luz e sombra e ao movimento da água. É como se Monet, ao restringir cada vez mais o espaço da pintura, tornasse esse mínimo segmento do mundo admissível o símbolo de um mundo maior além dele.

Eloqüente e acuradamente intitulados *Nymphéas, paysages d'eau* [*Ninféias, paisagens aquáticas*], os quadros de Monet tornaram-se, ao mesmo tempo, o equivalente de um olho ou espelho, campos que contêm as maiores complexidades e refinamentos de sua pintura da natureza ilimitada, para além desses segmentos. Todas essas qualidades foram preservadas em cada pequeno trecho; além disso, Monet conferiu ao todo composto uma qualidade singular por meio de sua essência flutuante, passiva, refletora. Essa qualidade do lago acarretou outra, já observada nas pinturas impressionistas da década de 1870 — sua invertibilidade. Tais quadros, quando de cabeça para baixo, praticamente não se alteram. Ocorre-nos a crítica feita com tanta freqüência à pintura abstrata do século xx, de que o próprio artista tinha de fazer uma marca atrás do quadro assinalando qual seria o lado de cima, para que fosse pendurado da maneira apropriada. Essa mesma crítica já havia sido dirigida, na década de 1850, ao pintor inglês Turner.

O quadro invertível deve a sua característica ao fato de que não há planos horizontais definidos ou de que esses planos não podem ser distinguidos dos verticais na imagem da natureza ou de que não há objetos sólidos modelados para guiar a nossa reação à gravidade de um campo espacial em que reconhecemos os corpos e no qual podemos projetar a nossa própria existência e movimentos. Espalhando os elementos do quadro dessa maneira, dando à cor um caráter leve, diáfano, translúcido, representando todos os objetos no quadro como flutuantes e não modelados, e pela predominância de uma superfície espelhada — a água —, a imagem adquire essa aparência de invertibilidade. Isso não é um defeito; na verdade, é um de seus encantos, até mesmo uma qualidade poética, uma realização que depende de um alto grau de coerência nas relações de todos os elementos do quadro.

Essa concepção do quadro foi descrita como panteísta, como parte da atitude religiosa de Monet, porém o mais provável é que tenha emergido do seu sentimento pelos temas impressionistas e como expressão de sua necessidade de solidão, de retiro e contemplação em uma esfera privada que estimulava a sua sensibilidade à cor, mas que também lhe permitiu se projetar nesse mundo e se identificar com algumas de suas qualidades evidentes. Essa interpretação é mais adequada não somente como uma leitura intuitiva de seus quadros, que dependem da nossa afinidade em relação a suas experiências e sentimentos, mas também é apoiada por poemas que expressam uma disposição semelhante e foram escritos dez a quinze anos antes de essas pinturas serem concebidas por Monet. Compostos por jovens, vinte a trinta anos mais novos que Monet, que pertenceram ao movimento simbolista belga e francês no fim da década de 1880 e na década de 1890, os poemas descrevem exatamente essas cenas. André Gide compôs poemas desse tipo, embora inferiores, assim como o seu amigo Pierre Louys e o belga Albert Mockel. Mas os melhores são de outro poeta belga, Georges Rodenbach, próximo dos simbolistas de Paris. Intitulam-se *L'Âme sous-marine* [*A*

alma submarina] e *La Tentation des nuages* [*A tentação das nuvens*], e estão em seu livro *Les Vies encloses* [*As vidas confinadas*] (1896). Muitos versos tratam dos reflexos e das profundezas da água:

Nous ne savons de notre âme que la surface!
C'est ce que sait, de l'eau, le nénuphar au fil
De cette eau; ce que sait, d'un miroir, le profil
Qui s'y mire: ah! Plonger dans l'étang, dans la glace!

[De nossa alma só conhecemos a superfície!
É isso que sabe, da água, o nenúfar no lago
O que sabe do espelho o perfil refletido
Que aí se mira: oh, mergulhar no lago, no espelho!]

Esses poemas são geralmente melancólicos e contidos. Em outro, chamado *Le Règne du silence* [*O reino do silêncio*] (1891), Rodenbach escreveu:

Qu'importe! Dans l'eau vide on voit mieux tout le ciel,
Tout le ciel qui descend dans l'eau clarifiée,
Qui descend dans ma vie aussi pacifiée.
Or, ceci n'est-ce pas l'honneur essentiel
— Au lieu des vaisseaux vains qui s'agitaient en elles, —
De refléter les grands nuages voyageant,
De redire en miroir les choses éternelles,
D'angeliser d'azur leur nonchaloir changeant,
Et de répercuter en mirage sonore
La mort du jour pleuré par les cuivres du soir![3]

[Que importa? Na água vazia vemos melhor todo o céu.
Todo o céu que desce à água translúcida,
Que desce à minha vida, também pacificada.
Ora, essa não é a honra essencial
— Em vez das vãs embarcações que nelas se agitavam, —
Refletir as grandes nuvens viandantes,
Repetir no espelho as coisas eternas,
Angelizar com o azul a sua negligência mutável,
E repercutir em miragem sonora
A morte do dia lamentada pelo crepúsculo cor de cobre!]

O tom desses poemas está subordinado ao apelo persistente à visão e, especialmente, à cor, à superfície, aos reflexos e à qualidade imaterial dos fenômenos — aspectos que também impregnaram as pinturas de Monet dez a quinze anos depois.

O velho Monet descobriu uma relação intensa entre a sua solidão e o seu amor pelos fenômenos puros, pelas ninféias flutuantes e a água como um espe-

3. Georges Rodenbach, *Oeuvres*, v. II, Paris, 1923-5, pp. 136, 237-8.

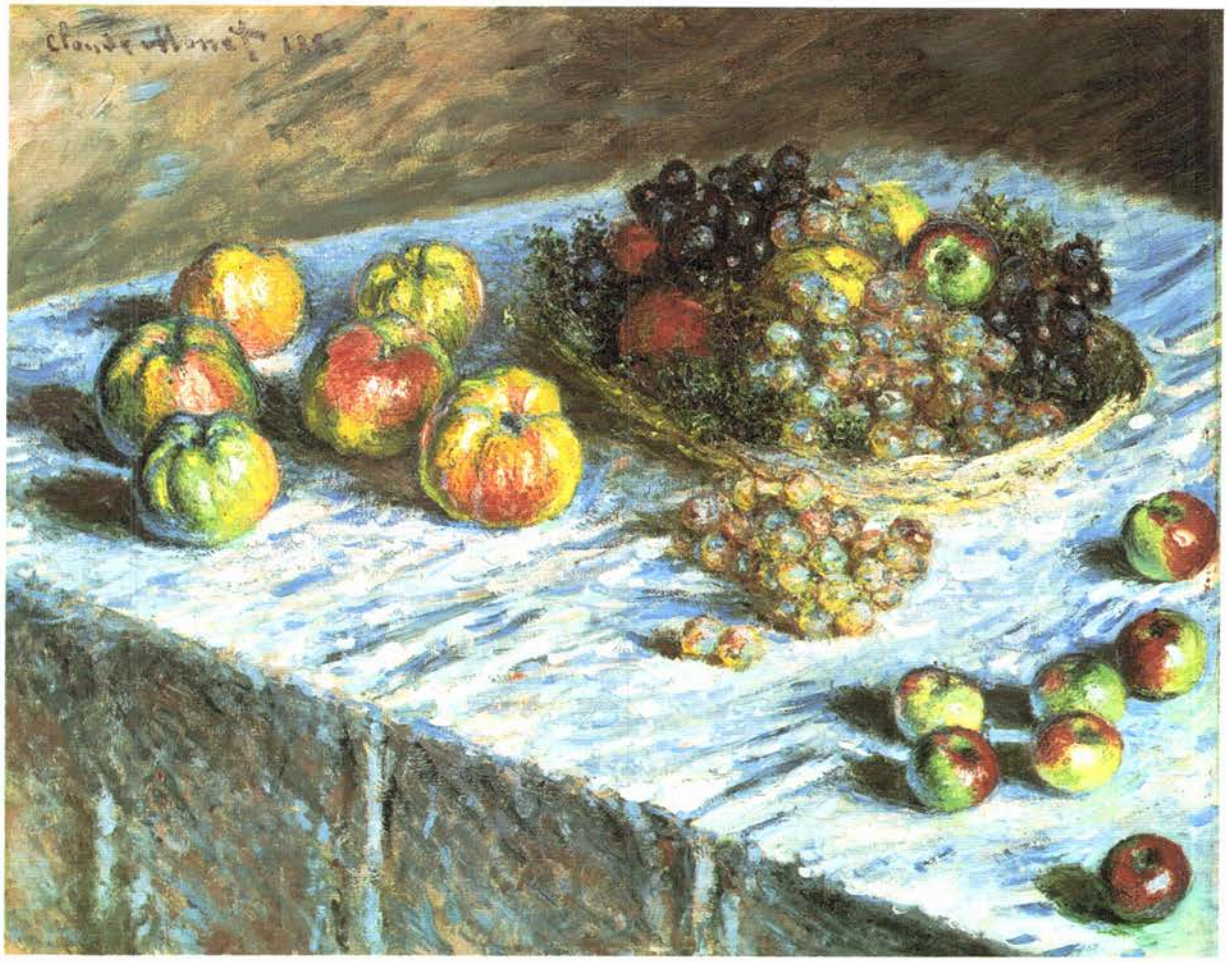
99 PAUL CÉZANNE, *A baía de Marselha vista de L'Estaque*, *c.* 1885 óleo sobre tela, 80,2 x 100,6 cm, The Art Institute of Chicago.

lho com as suas extraordinárias sutilezas, na qual, ao contrário do poeta citado acima, nunca estava totalmente passivo e desanimado; ele sempre abordou suas pinturas com um imenso vigor do pincel e uma vontade de produzir grandes todos, em vez de unidades mínimas de visão poética.

As últimas visões de Monet de seu mundo de água, rocha, construção e nuvem podem ser comparadas às obras finais de Cézanne. Cézanne, também, foi um recluso, particularmente em seus últimos anos, e durante a maior parte de sua vida sentiu-se atraído por locais que poderia contemplar e representar sem incluir seres humanos. Enquanto Monet buscava a semelhança das nuvens com a água, dos edifícios com a luz nas nuvens e das silhuetas das árvores com os seus reflexos e o horizonte distante, Cézanne geralmente buscava uma imagem de forças poderosas nas coisas. Ele depositou na tela uma terra que está ela própria sobrecarregada, estratificada, sustentando grandes blocos de construção arquitetônica ou árvores, um acúmulo de estruturas maciças de uma força de contraste claro-escuro. A água rasga a terra e a terra avança na água [FIG. 99].

As projeções de Cézanne produzem pontas agudas e formas que se arrojam; e, de maneira semelhante, estabelecem conexões potentes entre o píer distante e uma torre ascendente. As montanhas ao longe foram construídas de uma maneira quase arquitetônica. O contraste da terra com o mar explora ao máximo a gama dos matizes — laranja com azul, azul com verde e azul-escuro com azul-claro; o céu é de um verde azulado claro contra o azul-escuro da água, que contém um pouco de violeta. O violeta e o lilás dominantes nas montanhas distantes não eliminam a alternância de luz e sombra, de linhas retas e curvas, de linhas ascendentes à esquerda e descendentes à direita. Para Cézanne, a abordagem da paisagem sempre teve uma qualidade de oposição dramática ou de pacificação e harmonização de forças imensas; o que quer que tenha sido posto em jogo tem um amplo coeficiente, por assim dizer, diante de si.

Monet, por outro lado, buscou assimilação e produziu uma unidade delicada que reúne todas as coisas por meio da harmonia instantânea de inúmeras unidades minúsculas e análogas. Ele procurou as formas maiores para os elementos



100 CLAUDE MONET, *Natureza-morta com maçãs e uvas*, 1880, óleo sobre tela, 66,2 x 82,3 cm, The Art Institute of Chicago.

101 PAUL CÉZANNE, *Natureza-morta com cômoda, c.* 1887-88, óleo sobre tela, 62,2 x 78,7 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts.

pequenos, divisões de tons, que se harmonizariam com outra série na mesma obra — série cujos elementos são mínimos e possuem uma carga muito pequena de efeito cromático.

Uma oposição entre os dois artistas pode ser percebida até mesmo nos pequenos segmentos de suas obras. Não é difícil distinguir uma natureza-morta de Cézanne de uma de Monet [FIGS. 100, 101]. Os objetos são semelhantes, mas o quadro de Monet foi formado por um impulso para repetir, para se deleitar e para multiplicar a curva típica ou a relação do laranja com o azul. No de Cézanne, pelo contrário, o interesse maior está em opor a um objeto algo diferente com o qual entre em acordo, e em construir um conjunto maior que tenha mais elementos de instabilidade e conflito, mas que, no final, é controlado e levado ao ponto de resolução. Esse processo também aparece nos elementos drásticos, angulares, que quebram a curva das frutas, ao passo que, para Monet, as curvas são quebradas pelos elementos sinuosos que são, eles próprios, segmentos curvos. Observem também como, na escolha de tons, o impulso de Cézanne foi

102 CARJAT, *Monet aos 20 anos*, 1860, fotografia.

na direção de uma circulação contínua de contrastes que constrói unidades de uma ordem maior.

Portanto, Cézanne trabalhou em sua harmonia como um dramaturgo, enquanto Monet procedeu como um poeta lírico. O sentimento de Monet transbordou, ele respondeu instantaneamente a uma qualidade irresistível do tema. Cada canto da obra foi possuído pela emoção; a mão de Monet pulsou e impôs em cada pincelada, em cada mínima área da tela, essa excitação inicial. Forças que estavam em conflito no interior de sua própria natureza — e sabemos que tais forças existiam, forças muito profundas — não foram admitidas no quadro em termos de oposições, polaridades ou alternativas correspondentes. Por outro lado, a totalidade e a potência da emoção estão manifestadas por toda parte de

maneira harmoniosa e imediata. Raros pintores na história possuíram essa capacidade de expressão lírica tão completamente quanto Monet. Mas a sua arte não é do mesmo tipo que a arte de Cézanne, que também é lírico algumas vezes, mas explora a diversidade da cor para uma expressão dramática.

Duas fotografias de Monet, quando jovem e na velhice, ajudam a formar uma idéia do artista [FIG. 102; ver FIG. 70]. Monet destacou-se entre os impressionistas e foi admirado por seus companheiros pintores por sua força de caráter, assim como pela força de seu pincel. Foi conhecido por sua intransigência, sua obstinação, sua dedicação total, sua disposição para suportar todas as adversidades sem se curvar, sem abandonar suas metas — embora, a certa altura, tenha se aproximado do suicídio. Sofreu profundamente a perda de sua mulher e outras tragédias, mas permaneceu firme em suas convicções. Além disso, era um homem de temperamento extraordinariamente liberal — cordial com os outros artistas, sempre cooperativo e pronto a falar pelo grupo e por si mesmo, e relutante ao compromisso. Era amigo e defensor de Courbet, que foi aprisionado e depois exilado por sua suposta participação na destruição da Coluna Vendôme durante a Comuna de 1871. Monet também era amigo de Zola e, como o escritor, foi um defensor ativo de Alfred Dreyfus.

A obra de Monet e a sua vida demonstram uma excepcional independência de espírito e uma dedicação às metas que ele próprio estabelecera e que realizava em associação com outros. Percebemos nesse seu esforço a sua dignidade, sua força de caráter e sua independência. Essas qualidades de militância pessoal em uma luta pela arte eram parte da herança da pintura e cultura francesa do século XIX e foram, sem dúvida, moldadas e sustentadas pelas transformações políticas e sociais da França durante os dois séculos anteriores. Monet estava ciente dessa tradição e sempre se identificava com o que considerava a tendência progressista da vida. Não obstante, em seus últimos trinta a quarenta anos, foi-se tornando cada vez mais solitário e pessimista em relação aos assuntos públicos. Demonstrou grande integridade e franqueza em sua atitude. Mas não podemos saber ao certo até que ponto a sua obra foi influenciada pelo impacto desestimulante dos eventos contemporâneos de sua época e até que ponto a sua própria personalidade o levou à grande mudança em sua pintura, do mundo social e público para uma solidão pessoal tão profunda.

CAPÍTULO 10 IMPRESSIONISMO E CIÊNCIA

A relação entre o impressionismo e a ciência de seu tempo é interessante tanto pela história das idéias quanto pelo julgamento da arte. É conhecido o fato de que os quadros impressionistas, quando surgiram pela primeira vez, eram freqüentemente depreciados como inexatos em relação à natureza e explicados como uma aberração do olhar do artista. Em resposta, o romancista e crítico literário e de arte Edmond Duranty, amigo dos pintores, afirmou que a cor nesses quadros satisfaria o físico mais exigente e que a nova arte acompanhava as descobertas contemporâneas da ciência. Alguns anos depois, defendendo os impressionistas, o poeta Jules Laforgue declarou não somente que o trabalho desses artistas era científico como também que o aspecto estranho do colorido impressionista correspondia à sensibilidade mais avançada na evolução da percepção da cor na espécie humana.[1] Laforgue conhecia o argumento de um oftalmologista, Hugo Magnus, muito discutido nas décadas de 1870 e 1880, de que, na espécie humana, a percepção da cor havia se desenvolvido em tempos históricos a partir de um estado primitivo no qual somente quatro ou cinco cores eram discriminadas, tal como evidenciado — supunha ele — nos escritos de Homero. Segundo essa teoria incorreta, a nossa discriminação mais sutil das cores teria surgido ao longo dos últimos vinte séculos.

Em resposta a essa posição, críticos argumentaram que o impressionismo não era arte verdadeira exatamente por ser científico — a ciência e a arte sendo, como escreveu o poeta Stéphane Mallarmé, "faculdades inimigas" (embora ele, como colega artista, admirador e simpático ao movimento, não criticasse os impressionistas desse ponto de vista). O que cada um desses dois domínios representava era usado para excluir o outro. A ciência requeria o raciocínio estrito; era a fonte dos avanços técnicos e sustentava uma atitude otimista em relação à sociedade existente, enquanto os artistas conferiam um valor superior ao sentimento e à individualidade e eram mais críticos das convicções de então sobre o progresso. A ciência e a arte eram freqüentemente consideradas, a princípio, opostas entre si, embora pudessem se conciliar na obra de uma personalidade excepcional.

Tal ocorreu, no círculo dos pintores modernos, com o poeta Charles Cros, autor de "L'Heure verte" ["A hora verde"], poema de 1868 que apresenta muitas qualidades impressionistas.[2] Cros também foi admirado como o inventor do fonógrafo e autor de dissertações sobre a fotografia em cores e sobre a comunicação com planetas distantes. Villiers de L'Isle-Adam tomou Cros como modelo para Thomas Edison em seu romance científico-filosófico de 1886 *L'Eve Future* [*A Eva*

1. "En somme l'oeil impressioniste est dans l'évolution humaine l'oeil le plus avancé, celui qui jusqu'ici a saisi et a rendu les combinaisons de nuances les plus compliquées communes." *Mélanges postumes, Oeuvres complètes*, v. 3, Paris, 1902, p. 137.

2. Charles Cros e Tristan Corbière, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 82.

futura]. Edison, escreveu Villiers, já era um mito e pertencia à humanidade e, portanto, pôde ser o tema de um romance.[3] Villiers, pensando em Cros, retratou Edison como talentoso tanto na ciência como na arte. Estas eram "*aptitudes congénères, applications différentes, mystérieux jumeaux*" [aptidões congêneres, aplicações diferentes, gêmeos misteriosos]. Em um mundo em que arte e ciência pareciam hostis uma à outra, a sua união ou conciliação era estranha — um mistério.

De outro ponto de vista, pintores da década de 1880, como Seurat e Signac, admiradores da ciência, reagiram contra o impressionismo precisamente por não ser suficientemente científico. Visavam a uma arte mais moderna por meio da obediência estrita às leis da óptica e à percepção da cor.

Visões opostas persistiram no século XX, quando os artistas que abandonaram a representação naturalista subestimaram o impressionismo como uma arte mal direcionada, que aspirava à imagem fiel do mundo visível — uma espécie de fotografia em cores. Como alguns artistas acadêmicos, os pintores impressionistas haviam usado fotografias para auxiliar na realização de seus quadros. Mas não tinham se prendido estritamente à fotografia em preto-e-branco como modelo; a foto sugeria possibilidades de mancha e composição ou lhes lembrava um lugar que haviam visto realmente e que os atraíra como tema. Contrariando uma opinião muito difundida, os impressionistas, que eram entrevistados com freqüência, nunca declararam que sua meta fosse científica. Não estavam muito preocupados, pelo menos antes de 1886 (e mesmo depois, de uma maneira limitada), com o que os cientistas tinham a dizer sobre cor e luz. No entanto, em suas novas obras havia vários aspectos desafiadores que provocavam questões sobre a conexão do impressionismo com a ciência.

Por volta de 1875, os pintores impressionistas tinham introduzido um colorido com uma gama e uma luminosidade que poderiam ser descritas como espectrais. Esse colorido não era dominado, como na arte mais antiga, pelos tons de marrom ou cinza ou um único matiz sentido como tonalidade do conjunto, porém quase sempre exibia a gama e a aparente pureza e efeito luminoso do arco-íris. Além disso, nas pinturas impressionistas, há, na aparência do mundo, uma qualidade diáfana que também é característica do espectro. Na ciência da cor, o espectro é uma faixa de matizes não identificados com um objeto específico. Aparecendo na natureza nesses efeitos de refração ocasionais e surpreendentes, como o arco-íris (e a iridescência de finas películas ou camadas de água), o espectro foi estudado pelos cientistas como um artefato do laboratório. Na medida em que os pintores impressionistas também decompunham os objetos — fazendo-os parecer imprecisos e, muitas vezes, indecifráveis, e substituindo-os por um rico jogo de cores, que em sua sucessão tinha uma aparência espectral —, suas cores sugeriam uma subordinação ao modelo científico de luz e cor.

Nas pinturas de Monet e Renoir, a gama de cores desviava-se das cores dos objetos representados. Ao contrastar seus esforços com a obra de um artista realista da geração anterior — Courbet, que também pintou algumas paisagens à luz do sol —, reconhecemos o impulso poderoso dos pintores impressionistas para explorar o espectro de cores em suas paisagens; dessa maneira, faziam lembrar o prisma de Isaac Newton.

3. Villiers de L'Isle-Adam, *L'Eve future*, em *Oeuvres complètes*, v. 1, Paris, s.d., pp. 5-6 [*A Eva futura*, São Paulo, Edusp, 2001].

Um aspecto de sua arte freqüentemente citado como resultado da observação científica foi o uso das sombras em fortes tonalidades azuis, especialmente na neve, onde ficam mais evidentes sob um límpido céu azul. Os pintores mais antigos certamente haviam notado os surpreendentes matizes nas sombras, mas não os transpuseram para a tela. William James, um psicólogo muito atento, escreveu que as sombras eram marrons; podemos entender por que, já que foi discípulo do pintor William Morris Hunt, que lhe ensinou a pintá-las dessa maneira, estabelecendo, para James, uma concepção para toda a vida.

O azulado das sombras havia sido observado há muito tempo, mas não fora transposto para a pintura.[4] Essas sombras surpreendentemente coloridas tornaram-se freqüentes na arte impressionista. Os novos pintores estavam convencidos de que as sombras não são simplesmente ausência de luz, mas áreas escurecidas com um colorido particular de que se pode aproximar na pintura por meio de alguns ajustes dos intervalos de luminosidade entre tons claros e escuros — por exemplo, pintando as áreas sombreadas em uma tonalidade mais clara do que na arte anterior. Isso, por sua vez, produziria uma qualidade mais convincente de luz solar forte, um efeito mais intenso de iluminação difusa, do que no altamente contrastado claro e escuro convencional. As sombras azuis no quadro da pega, de Monet [VER FIG. 19], são similares à cor azul local do telhado e se tornam elementos de um conjunto maior de tons no qual as sombras, as cores induzidas e as cores locais — todas azuis, e da mesma substância de pigmento — atuam juntas.

Outra característica importante da cor para a idéia da afinidade dos impressionistas com a ciência contemporânea é a noção do chamado contraste simultâneo. Esse conceito também desempenha um papel no colorido das sombras, mas, em princípio, não é idêntico a esse colorido, que depende tanto do contraste quanto da luz refletida. Em uma pintura impressionista de uma rocha cinza sob sol forte, que, de certa forma, parece amarelada em sua tonalidade cinza, a nota amarela induz uma aparência de azul e violeta nas áreas vizinhas. E o azul do céu e da água provoca notas de amarelo e laranja, correspondentes a sensações na cor local dos objetos próximos. O que consideramos como cor típica ou constante de um objeto é modificado por várias cores contrastantes sutis, fugidias, induzidas, que os impressionistas sentiam de imediato e transferiam ao quadro, muitas vezes sistematicamente.

Esse método incluía o uso da cor dividida. Para representar a cor local que era razoavelmente complexa, os pintores, em vez de combinar a cor na paleta misturando pigmentos dos matizes apropriados, aplicavam na tela, lado a lado, notas de cor com contrastes distintos que, supunham, iriam se fundir opticamente na percepção. Acreditava-se que tal fusão produziria tons mais puros, mais intensos e, às vezes, mais delicados, assim como uma maior fidelidade à experiência visual, do que se poderia obter misturando os matizes na própria paleta.

Finalmente, observou-se que, em uma pintura impressionista construída com vários pequenos toques de cor que correspondiam a sensações e também a efeitos induzidos de sensação (que podem ser retinianos ou centrais — os cientistas estavam indecisos), o todo adquiria uma aparência atomística. Parecia composto não de aparências dos objetos conhecidos, mas de elementos minúsculos e arbi-

4. Fromentin viu bruxuleios azuis em um cavalo árabe preto no deserto. Também viu montanhas douradas, rosa, escarlates ou sangüíneas. Fromentin, op. cit., 1984, p. 152.

trários de cor, unidades que tremeluziam e vibravam e conferiam à superfície da tela um efeito de interação e oscilação perpétuas.[5] Essa aparência lembrava, aos observadores, a concepção do mundo físico que havia sido criada pelos físicos no século XIX. Nas décadas de 1860 e 1870, falou-se muito em atomismo. O conceito de substância e matéria, há muito questionado pelos filósofos como uma ficção metafísica, era considerado inútil, e falava-se, então, de forças, campos e formas. O mundo submicroscópico da física da época também foi concebido como um agregado de partículas — moléculas e átomos — em movimento rápido e incessante, com qualidades aleatórias que podem ser mais bem descritas pelos novos conceitos e modelos estatísticos. O político Georges Clemenceau, em um livro sobre o seu amigo Monet, usou a expressão dos físicos, "movimento browniano", a propósito da pintura impressionista.[6]

Qual foi a validade de tais comparações com a ciência da época, e até que ponto eram justificadas pela dependência dos pintores em relação aos cientistas? Havia realmente essas conexões supostas entre a nova arte e a ciência? A prática impressionista era de fato fiel às noções dos cientistas? Antes de responder a essas perguntas, temos de reconhecer que desde o século XIV, com raras interrupções, os pintores ocidentais se ocuparam dos problemas de representação com um espírito experimental e investigativo. Os artistas fizeram novas observações das aparências da natureza, de suas formas e cores, e também planejaram procedimentos complexos para representar mais plenamente o que acreditavam ser o aspecto visível dos corpos que retratavam.

O impressionismo pareceu ser um avanço conquistado pelos artistas no conhecimento da natureza, com referência à longa história da representação como um processo acumulativo e em expansão. Há uma diferença importante, entretanto, entre o conhecimento impressionista da natureza (e não estamos considerando agora a sua fonte) e o conhecimento alcançado pelos pintores da Renascença. Os últimos ocuparam-se principalmente com estruturas ou formas percebidas que interessavam ao anatomista, ao geômetra, ao zoólogo e ao botânico. Queriam criar uma representação do mundo visível que correspondesse à imagem visual na experiência cotidiana, mas de uma maneira controlada. Por meio de algumas regras projetivas e condições restritas tanto na observação dos objetos e do quadro quanto na escolha de um ponto de vista e da distância do espectador em relação ao plano do quadro, era possível determinar matematicamente os tamanhos relativos aparentes e os escorços dos objetos nesse sistema projetivo.[7]

Sucedendo as inovações que os escultores haviam introduzido no relevo, os pintores renascentistas foram pioneiros em desenvolver a perspectiva geométrica e em sistematizá-la matematicamente. Além disso, para representar a figura humana de modo coerente e adequado a seus propósitos, tiveram de observar a forma do corpo com mais exatidão; e, para adquirir maior habilidade na representação do corpo em ação na escultura e pintura narrativas, estudaram também a estrutura do esqueleto e dos músculos e a mecânica do movimento, de modo que, com a sua compreensão dessa estrutura, os princípios físicos de um sistema articulado, auto-regulado, e as leis de equilíbrio pudessem antecipar sobre papel ou tela a aparência que um corpo teria e as formas que mostraria ao olho em

5. Os pintores anteriores aos impressionistas conheciam a estrutura molecular de seus pigmentos e o seu papel nos efeitos da cor. Mas tal conhecimento não lhes sugeria um tecido análogo da pintura como um mosaico ou rede de pequenos toques. Ao escrever, em 1857, sobre a perda da riqueza e brilho da cor nas obras de David e sua escola, com a paleta de preto, branco e terra, Delacroix explicou que esses artistas misturavam o branco e o preto para obter azul, e o amarelo e o preto para o verde, de modo que, quando o quadro era visto na sombra, somente as moléculas desses componentes foscos refletiam a luz reduzida; enquanto Ticiano e Rubens, ao empregar vermelhos, azuis e verdes fortes, produziam tonalidades muito mais vivas. ("Il est difficile de dire quelles couleurs employaient les Titien et les Rubens pour faire ces tons de chair si brillants et restés tels, et en particulier ces demi-teintes dans lesquelles la transparence du sang sous la peau se fait sentir malgré le gris que toute demi-teinte comporte. Je suis convaincu pour ma part qu'ils ont mêlé, pour les produire, les couleurs les plus brilliantes. [...] David et son école croient les retrouver avec le *noir* et le *blanc* pour faire du *bleu*, le *noir* et le *jaune* pour faire du *vert*, de l'*ocre rouge* et du *noir* pour faire du *violet*, ainsi de suite." *Journal*, 13 nov. 1857, v. III, p. 147.) O próprio Delacroix foi além dos velhos mestres da pintura na marca visível das pinceladas; ele também observou as interações de tons adjacentes e fez uso dos contrastes de cor para produzir vibração e brilho. Porém não lhe ocorreu tratar a pintura inteira como um sistema aparente de pequenas unidades de cor.

6. George Clemenceau, *Claude Monet: Les Nymphéas*, Paris, 1928 (traduzido em Charles Stuckey, *Monet: A Retrospective*, Nova York, 1985, p. 355). *Middlemarch*, de George Eliot (1870), contém uma referência surpreendente ao

→ botânico Robert Brown, cuja obra sobre o movimento aleatório dos grãos de pólen suspensos na água (mais tarde chamado de "movimento browniano") é lida por um dos personagens, um médico.

7. Os artistas da Renascença perseguiam os aspectos estáveis ou constantes da visão, cultivando o conhecimento prático alcançado pela manipulação dos objetos, e o movimento dos membros no espaço tridimensional, seus contornos *versus* sua cor aparente. As pesquisas de Alberti, Brunelleschi, Leonardo e Piero della Francesca demonstram a busca impressionante e sistemática desse tipo de conhecimento.

8. Agnes Arber em *The Mind and the Eye, A Study of the Biologist's Standpoint* (Nova York, 1954) analisa a contribuição da arte para a botânica e a ciência.

suas várias posições diferentes, em movimento ou em repouso. A perspectiva e a anatomia eram campos científicos que os pintores cultivavam e, até mesmo, desenvolviam em um espírito de pesquisa independente como parte de seu ofício como pintores. Não somente leram livros sobre anatomia e matemática, como também tiveram de criá-las para si mesmos. As ciências da anatomia e perspectiva deveram muito às pesquisas dos artistas.

Essas ciências também possuíam um sentido estético para o artista, já que a perspectiva no plano emoldurado do quadro era, em si mesma, um princípio ordenador. Em suas relações matemáticas, oferecia o modelo de um sistema de formas coerentes baseado em algumas regras simples previamente estipuladas. De maneira semelhante, o corpo humano, estudado no sentido acima descrito, era um modelo de harmonia. Era concebido como um todo ideal que oferecia uma bela correspondência de partes, um sistema de formas e articulações interdependentes. O corpo e seus componentes podiam servir a artistas de mentalidade teórica como modelo para a ordem que governa o quadro como um todo, com as suas figuras humanas variadas, formas de animais, elementos e cenários arquitetônicos e paisagísticos. O interesse pela figura humana foi acompanhado pela medição minuciosa de corpos reais e por tentativas de construir um sistema ideal de proporções e posturas graciosas coerentes. Além disso, os pintores estudaram as formas das rochas e das nuvens e construíram uma história natural empírica que lhes servia em seu trabalho.[8] Também cultivaram a arqueologia para aprender como os romanos e os gregos se vestiam e que objetos estavam à sua volta, de modo que pudessem produzir quadros de temas clássicos plausíveis, coerentes, que satisfizessem uma mente erudita. Sem sacrificar as suas metas artísticas, os artistas da Renascença foram levados a observar mais atentamente, a serem mais sistemáticos em alguns campos, menos em outros, como parte dos procedimentos da pintura e escultura.

No século XIX, a resposta dos pintores mais novos à natureza não se referiu tanto às ciências que descreviam a estrutura e movimento de corpos ou que forneciam regras matemáticas para a representação da perspectiva. Os impressionistas estavam mais interessados em como as coisas aparecem sob uma luz particular, como as luzes afetam umas às outras, como as cores interagem, como a atmosfera muda as cores locais, como as cores emergem da atmosfera, e como a iluminação de áreas vizinhas altera os limites das áreas e sua cor local. Também se preocupavam com questões como a transparência relativa de algumas cores e a aparência mais opaca ou encorpada de outras. Essa esfera óptica de conhecimento havia emergido já na Renascença e no século XVIII, mas tornou-se um campo de investigação sistemática somente no fim do século XIX e no século XX.

Os pintores impressionistas foram precursores do estudo fenomenológico das cores, luzes e formas. Em suas obras, anteciparam observações feitas no século XX, particularmente o que os psicólogos alemães chamavam de *Erscheinungsweise der Farben* — isto é, o "modo de aparência das cores". O que os impressionistas aprenderam sobre essas propriedades de cor e luz não foi registrado em declarações formais ou considerado sob condições experimentais controladas; eram observações empíricas aplicadas com um espírito prático de

acordo com a idéia dos artistas de como essas observações afetariam o seu quadro e satisfariam uma idéia vaga, mas defendida com tenacidade, de suas metas estéticas na pintura. Não obstante, os cientistas do século XIX que estudavam a óptica fisiológica e psicológica ficaram fascinados com o trabalho dos pintores. Hermann von Helmholtz, autor do clássico *Tratado sobre óptica fisiológica* (1867), publicou uma palestra sobre "Óptica e pintura", em que mostrou não somente o que a nova ciência da óptica fisiológica poderia oferecer à arte como também o que um investigador científico nesse campo poderia aprender com os pintores. Pintar, para Helmholtz, era um campo experimental independente em que certas teorias fisiológicas e psicológicas poderiam ser testadas. Essa também foi a atitude do médico e fisiologista Ernst Brücke, seu amigo e colaborador, filho de um pintor acadêmico austríaco e professor de Freud.

Brücke escreveu um tratado sobre cor para artistas e colaborou com Helmholtz em um livro sobre a teoria científica das belas-artes, tratando da perspectiva e da cor. No século XX, os psicólogos alemães Karl Bühler, Johannes von Allesch[9] e David Katz, ao escreverem sobre a experiência da cor e as constâncias na cor local dos objetos, e sobre os modos de aparência da cor em relação às propriedades exteriores dos objetos, pagaram tributo às observações sutis dos pintores. Além do mais, referiam-se freqüentemente à arte ao confirmarem suas próprias observações e explicações. Demonstraram como se pode inferir, com base em suas teorias, o que vai acontecer, se se tentar reproduzir uma aparência na tela sob condições específicas.

Na verdade, muito antes do nosso tempo, os pintores influenciavam os físicos assim como os autores sobre óptica fisiológica. O fato conhecido de que os pintores consideravam o vermelho, o amarelo e o azul como cores primárias levou cientistas, incluindo Newton, a isolarem-nas como primárias no processo fisiológico da percepção das cores, e mesmo nas descrições físicas. Newton, entretanto, selecionou sete matizes no espectro devido à analogia com os sete tons da oitava, analogia que ele ilustrou com um diagrama. Por um longo tempo foi difícil para os cientistas aceitar a idéia de Thomas Young, e de Helmholtz, que a retomou, de que o vermelho, o verde e o violeta eram cores fisiologicamente primárias; essa noção não se ajustava com a doutrina e prática dos artistas. As escolas de arte ensinavam que o vermelho, o amarelo e o azul eram as verdadeiras primárias. Adotando essa idéia, a despeito de Young, o físico escocês Sir David Brewster mencionou a prática dos pintores como argumento.[10] A influência da tradição da pintura na ciência é mais extensiva, porém não em áreas aqui relevantes.

A sua conexão com o estudo da percepção afastou os pintores impressionistas dos contornos estritamente lineares e da perspectiva cuidadosamente construída das composições renascentistas. Como mencionado anteriormente, os impressionistas embaçaram os contornos familiares dos objetos, fundindo-os uns com os outros, imergindo-os na atmosfera e rompendo-os na luz [VER, POR EXEMPLO, FIGS. 6, 9A, 13]. A substituição da forma fechada e constante por formas variáveis, instáveis, sob o domínio da luz e atmosfera, era uma característica essencial na arte dos impressionistas. Essas formas não eram localizadas e limitadas e impregnavam o campo como um todo.

9. Em 1931, Von Allesch publicou um livro sobre o artista renascentista alemão Michael Pacher.

10. A abordagem da cor do fisiologista e psicólogo alemão Ewald Hering, um investigador influente da década de 1870, é interessante como um paralelo contemporâneo para o impressionismo. A concepção de cor de Hering era fenomenológica, isto é, baseava-se na atenção minuciosa às cores sem considerar os objetos a que pertenciam. A sua conclusão divergia em aspectos importantes das convicções e práticas dos impressionistas, que se baseavam na antiga classificação científica das cores. Hering incluiu o preto como uma cor "primária", vista, como as cromáticas, em um campo iluminado. Ele construiu, com base nesse dado, uma teoria do processo fisiológico da mistura da cor, enquanto os impressionistas removeram o preto de suas paletas, supondo que fosse a ausência ou a negação da cor. Para Hering, as primárias, a partir das quais todas as outras cores eram produzidas, eram pares de matizes: preto-branco, amarelo-azul, vermelho-verde. Ele se recusava a chamar as cores de "sensações", já que não eram localmente percebidas no corpo ou sobre o corpo, como são os sons, os cheiros e os paladares, mas eram vistas, não sentidas, fora dos nossos olhos; e negava a existência de sensações visuais puras sem propriedades espaciais. Ver Ewald Hering, *Outlines of a Theory of the Light Sense*, Cambridge, Mass., 1964. Também é interessante, como reação de um cientista contemporâneo ao impressionismo, o panfleto veemente *Science and Philosophy in Art* publicado por uma química, Helen Abbott Michaels, sob o pseudônimo Celen Sabbrin (Filadélfia, 1886). Ao resenhar uma exposição dos impressionistas em Nova York na primavera de 1886, ela escreveu sobre as obras da escola como sendo a ilustração da noção de arte como uma das formas superiores de expressão

→ científica e filosófica. Designou Monet, em particular, como "um gênio [...] um mestre pensador, que sente o poder do infinito e pode refleti-lo para os outros. Ninguém na arte antes dele aproximou-se tanto do domínio do filósofo. Os princípios inflexíveis da geometria dão forma às suas encantadoras harmonias de cor". Michaels descobriu nas obras da escola um princípio básico de "triangulação": a atenção era dirigida à hipotenusa como estrutura e guia da composição pictórica; os claros e os escuros eram sempre colocados em relação a um eixo diagonal. Ainda em relação a esse "paralelismo oblíquo", ela observou que, "nesses idílios de cores, o desenho quase não está presente [...] o movimento é sugerido por cada golpe da espátula". Ao destacar a assimetria como um princípio da pintura impressionista, ela citou as obras de Pasteur sobre a assimetria molecular; ela era a "base da vida orgânica e do universo, pois as forças cósmicas são assimétricas". A simetria era uma força equalizada, a assimetria era "não-equalizada". Michaels concluiu com julgamentos das implicações morais das pinturas e, particularmente, da sua perigosa capacidade de indução ao devaneio e ao sonho (ver *Who's Who in American Society, Yearbook*, 1904-5).

Como discutido anteriormente, os pintores impressionistas preferiam as cores e os acessórios para colorir que fossem condizentes com a pincelada universalizada como equivalente de uma sensação ou impressão. Uma das conseqüências dessa abordagem foi o abandono da perspectiva tradicional. Uma pintura em perspectiva estrita requeria a construção preliminar de um esboço na superfície da tela, um esquema de linhas convergentes, com um ponto de fuga e um horizonte distinto. A não obediência a essa perspectiva estrita não significava que os impressionistas não estivessem cientes das convergências e diminuições segundo as leis da perspectiva. O seu método direto de trabalhar *alla prima*, isto é, iniciando a pintura sem um desenho preparatório, tornava impossível começar com uma grade perspectiva. A perspectiva como sistema não é algo que percebamos do mesmo modo como sentimos a cor. Para artistas práticos, a perspectiva era uma construção teórica, uma consideração preliminar, e os impressionistas não construíam com antecipação. Reagiam às impressões imediatas de grandes conjuntos complexos para os quais buscavam imagens imediatas e marcantes, com propriedades que reforçavam intensamente as qualidades valorizadas subjacentes a cada tema original escolhido, sua atmosfera e vida, e o ponto de vista do artista.

Na pintura que Monet fez da estação ferroviária [VER FIG. 13], qualquer tentativa de determinar o ponto de fuga seria frustrada pela distância enevoada, pela fumaça e o vapor e pela locomotiva interposta entre nós e os objetos distantes. Porém até as linhas retas, que poderiam nos levar ao ponto de fuga, não produzem um padrão coerente de perspectiva. Tampouco as lâmpadas, com as suas elipses variadas, são compatíveis com um ponto de vista fixo de um observador em uma linha de horizonte definida. Os impressionistas improvisavam diretamente, com base na impressão imediata do objeto, as formas que eram sugestivas do objeto, mas evitavam traçá-las com exatidão. Evitavam a rigidez que resultaria do desenho de uma perspectiva previamente planejada. Pelo contrário, como estavam francamente comprometidos com a aparência das coisas no momento em que as pintavam, e queriam libertar as cores das formas rígidas, predeterminadas, muitas vezes introduziam na tela desvios sutis da forma-objeto e da projeção matemática esperada. Alguns desses desvios realmente ocorrem em experimentos de laboratório e são chamados de pós-efeitos figurais — a influência de uma forma sobre a forma adjacente sob condições especiais.

Como observado anteriormente, os impressionistas abandonaram não somente a perspectiva estrita como também a anatomia. Ao desenhar figuras com o pincel, Monet não estava preocupado nem com as proporções exatas nem com os corpos e sua articulação precisa, delineada, em movimento. Em vez disso, aplicava com vigor manchas de cor minúsculas que eram, para ele, "fiéis" à sua impressão dos temas e também apropriadas ao padrão da pintura sobre a superfície texturada da tela. O seu procedimento ignorava a anatomia e a perspectiva tradicionais sem violar, no entanto, o compromisso de pintar o que via.

Do ponto de vista científico, o autor mais importante a tratar da pintura na tradição acadêmica do século XIX foi o pioneiro químico orgânico Michel-Eugène Chevreul. A sua obra serve como ponto de referência útil em qualquer relato da relação dos impressionistas com a ciência da cor. O livro *De la loi du contraste*

simultané des couleurs [*Da lei do contraste simultâneo das cores*] foi publicado em 1839, e suas idéias também foram divulgadas em palestras sobre cor, assistidas por muitos jovens pintores. Em seu trabalho, Chevreul encarregou-se de formular leis da interação de cores adjacentes quando vistas juntas. Foi levado a esse problema por uma experiência desafiadora quando era químico nas fábricas Gobelins, que produziam tapeçarias para os edifícios públicos franceses. Os pintores e artesãos que projetavam e executavam os cartões na Gobelins, e dependiam de Chevreul para a qualidade das tinturas empregadas nos fios, queixaram-se de que os pretos que ele havia fornecido não eram escuros o bastante; pareciam fracos e cinzentos. Chevreul pediu aos artistas que lhe apresentassem amostras de um bom preto e, analisando-as quimicamente, descobriu que não eram diferentes em substância dos pretos imperfeitos. Assim, passou ao exame do contexto visual da cor. Observando que o preto insatisfatório era usado como um tom de sombra sobre uma forma azul ou violeta, foi levado a investigar o efeito da cor vizinha sobre o preto.

Chevreul não foi o primeiro a reconhecer esse efeito. No século XVIII, o fato de cores vizinhas influenciarem a aparência umas das outras era bem conhecido. Buffon, que escrevera sobre tais perturbações, chamou-as de cores "acidentais" ou "fugitivas". Se colocarmos uma mancha vermelha ao lado de uma azul, o azul parecerá um pouco esverdeado por causa de um amarelo-laranja induzido, e o vermelho parecerá alaranjado. Esses efeitos já haviam sido percebidos por Aristóteles. Em seu *Meteorologia*, Aristóteles creditou a observação aos confeccionadores das tapeçarias e aos tintureiros, que falaram das dificuldades com o preto.[11] Ao longo de um período de 2.200 anos, o mesmo problema foi apontado duas vezes, e, em ambas, observadores sagazes concluíram que as cores interagem quando vistas juntas.

Chevreul investigou sistematicamente vários efeitos de cores umas sobre as outras. Descreveu as reações de grande número de pares de cores e resumiu-as de uma maneira teleológica, contrariando a nossa tendência natural a ver cores vizinhas tão distintas quanto possível. As formulações de Chevreul foram significativas também para as conclusões práticas que tirou delas. Por exemplo, ele aconselhou os artistas a não usar o preto como cor de sombra para uma faixa azul ou violeta (embora isso pudesse ser feito com vermelhos e amarelos e diversos tons desses matizes). Mas ele estava particularmente preocupado com princípios mais gerais para ajudar os pintores. Em seu livro, aconselhou os artistas a não serem fiéis à aparência das coisas se quisessem representar apropriadamente o que viam à sua frente. Os pintores devem conhecer essas leis, aconselhou, para ser capazes de remover o que é acidental na cor e, assim, alcançar a verdadeira cor local do objeto. Se um pintor olha dois objetos que ele sabe serem um azul e o outro vermelho, e o azul parece esverdeado e o vermelho, alaranjado, o pintor saberá quanto subtrair de cada uma como resultado do contraste simultâneo para se chegar à cor verdadeira.

O conselho de Chevreul foi condizente com o seu próprio gosto em arte. Nascido em 1786, foi afetado pela tradição neoclássica que prevalecia em sua juventude. O seu pintor favorito era Girodet, discípulo de David. A obra de Girodet, de

11. Aristóteles, *Meterologica*, H. D. P. Lee (trad.), livro III, cap. IV, Cambridge, Mass., 1952, pp. 263-5.

cor rebaixada, com tons de cinza, pretos e tons obscurecidos das cores fortes, ficou mais conhecida por seu acabamento cuidadoso e o extraordinário *chiaroscuro*. Mas a abordagem de Chevreul derivou de uma atitude mais ampla segundo a qual não se permitia que as interações perturbadoras na natureza e na vida, embora sujeitas a leis, alterassem as propriedades inerentes dos indivíduos ou mascarassem uma constância ou verdade essencial. A sua lei do contraste simultâneo pareceu-lhe uma aplicação principal em outros campos que não o das cores. Observou, por exemplo, que, quando dois indivíduos argumentavam, A não escutava corretamente o que B dizia, nem B o que A dizia, mas, em cada um, era induzido o contraste complementar ou lógico do que o outro dizia; esse contraste, quando acrescentado à opinião do outro, a coloria ou deformava. Portanto, para se chegar a um entendimento mútuo, deve-se subtrair o contraste simultaneamente induzido, ocasionado pela confrontação de opiniões opostas no argumento.

A maneira como Chevreul aborda esse problema psicológico em termos de uma norma de cor — a cor local constante que, acreditava, o pintor deveria preservar na tela — é surpreendente. Notável também é o fato de que o problema que instigou as investigações de Chevreul foi o de como produzir um bom preto. Os impressionistas, pelo contrário, não estavam nem um pouco preocupados com a cor local "real" de um objeto; a cor da meda de feno [VER FIG. 88] era, para eles, nada mais que seu matiz local característico e constante. A luz que incide sobre um lado determinou o tom laranja amarelado; na parte de baixo, um tom mais avermelhado; nas sombras, havia muito azul, violeta e verde; e no céu, nas colinas distantes e no primeiro plano, várias notas sutis de cor que apareceram durante a observação intensiva da cena em busca de cores sugestivas — notas fugidias que, para os autores mais antigos, eram meros fantasmas ou acidentes. Na Alemanha, eram chamadas de *Gespenstfarben*, ou "cores fantasmas". Antes dos impressionistas, era preciso saber como se desvencilhar delas para representar a cor "verdadeira", mas os impressionistas deram realmente vida a esses fantasmas.

Os impressionistas não estavam interessados no preto. Parte de seu programa era eliminar completamente o preto da tela, como uma cor ausente no espectro, portanto antiluminosa, e nunca usá-la como meio de sombrear ou modelar cores para obter uma tonalidade mais baixa. Era, como os cientistas tinham ensinado, uma não-cor e, portanto, parecia incompatível com o ideal de um colorido e luminosidade espectrais naturais. É verdade que Renoir usou o preto como cor local na década de 1860 e começo da década de 1870, mas em seu trabalho posterior o dispensou.

Esses fatos deixam claro que, se os pintores impressionistas tivessem lido Chevreul e sido fiéis às suas doutrinas, não teriam pintado como pintaram. A prática impressionista pode ser rigorosamente comparada com as observações de Chevreul sobre as cores induzidas quando olhamos objetos de cores vivas, próximos uns dos outros; mas as conclusões práticas extraídas por Chevreul de suas observações não foram seguidas pelos impressionistas.

Há motivo para se crer que os impressionistas não conheciam os escritos de Chevreul, ou que, se os tivessem conhecido, não lhes teriam dado muita atenção. Em 1886, quando os impressionistas já tinham emergido como um movimento

bem estabelecido na França, com vários discípulos no exterior, Pissarro escreveu a seu agente, Paul Durand-Ruel, falando de um jovem artista, Georges Seurat, que havia feito descobertas notáveis no campo da cor e projetado um novo método de pintura baseado no tratado de um químico, Chevreul. Nesse ano, o químico celebrou o seu centenário, evento que inspirou a primeira foto-entrevista, com Chevreul discursando para Nadar sobre "A arte de viver 100 anos" [FIG. 103]. Chevreul morreu três anos depois. A menção que Pissarro fez de Chevreul foi a primeira na longa correspondência que temos dos impressionistas, e o método de Seurat foi, de fato, completamente diferente da abordagem dos

'I find here the name of Monsieur Pasteur: that is where I will write my name. Monsieur Pasteur is one of the greatest geniuses of our age because, contrary to his predecessors, he proceeds from the unknown and not from the known.'

'What would you like me to write in your album?'

'I am going to write my first philosophical principle, it was not I who formulated it but Malebranche. I have looked hard, but I have not found a better one.'

'One should strive for infallibility without claiming to have achieved it' (Malebranche).

103 PAUL NADAR, fotos de Chevreul aos 100 anos falando a Félix Nadar sobre "A arte de viver 100 anos", *Journal Illustré*, 5 set. de 1886.

Legendas nas fotos:
1. "Percebo aqui o nome de Monsieur Pasteur: é onde escreverei o meu nome. Monsieur Pasteur é um dos maiores gênios da nossa era porque, ao contrário de seus predecessores, partiu do desconhecido e não do conhecido."
2. "O que gostaria que eu escrevesse em seu álbum?"
3. "Escreverei o meu primeiro princípio filosófico, não fui eu que o formulei, mas Malebranche. Procurei muito, mas não encontrei nenhum outro melhor."
4. "Devemos nos empenhar pela infalibilidade sem alegar que a conseguimos." (Malebranche)

impressionistas. Ele usou o contraste simultâneo, mas não da mesma maneira que os impressionistas. Os quadros dos impressionistas raramente eram, se é que chegaram a ser alguma vez, coerentes na reprodução de cores induzidas. Em algumas pinturas, especialmente quando queriam criar um efeito de luz solar intensa ou pretendiam obter uma crosta de cor viva com um máximo de tons contrastantes, pequenos, subdivididos, os impressionistas estavam atentos a qualquer coisa que os suprisse com as notas de cor que pudessem usar em seu exame da cena, no momento de pintar o quadro. Não testavam as cores escolhidas segundo as leis de Chevreul, como mostra um estudo atento de um segmento da pintura da catedral de Rouen, de Monet [VER FIG. 10].

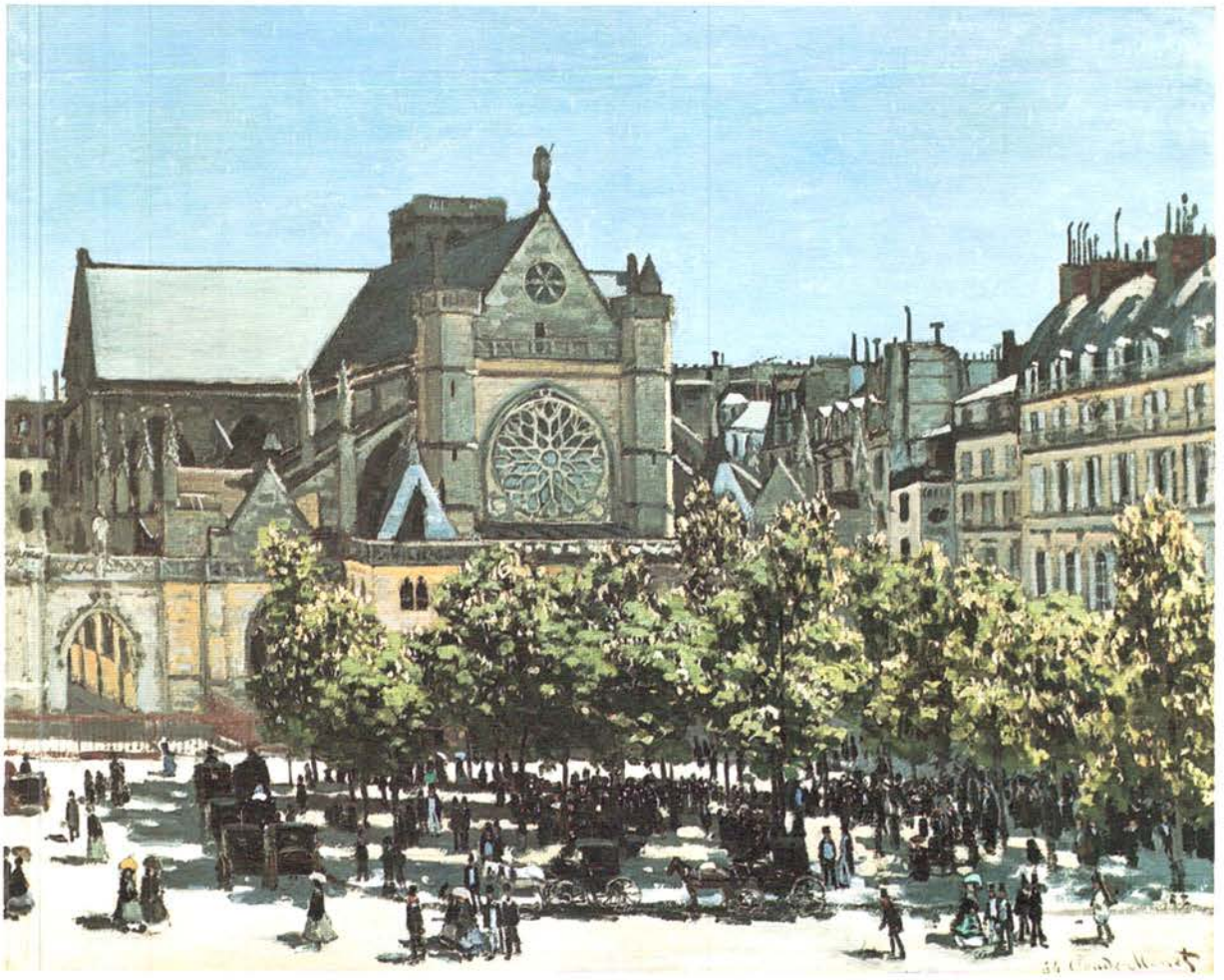
Aí vemos que a quantidade de amarelo e laranja na sombra não é simplesmente um reflexo do amarelo nas partes iluminadas da pedra da catedral — a pedra, na realidade, não é tão branca —, mas também tem a ver com o céu azul e, acima de tudo, com o enlevo do pintor diante do fenômeno sublime da catedral à luz do sol. Também corresponde à visão do romancista Joris-Karl Huysmans, que, ao descrever a fachada da catedral, escreveu que à luz do sol "os amarelos cantavam aleluia".[12] Na verdade, essa qualidade da luz não condiz com a luz predominantemente laranja e vermelha da tarde, quando a fachada ocidental é iluminada diretamente pelo pôr-do-sol. Na escolha dessas cores, o pintor não poderia ter seguido Chevreul como modelo, da maneira como os mestres da Renascença obedeceram às normas anatômicas ou aplicaram a perspectiva com medidas precisas. Monet trabalhou de uma maneira mais espontânea, lírica, respondendo ao que se apresentava imediatamente aos seus olhos, e isso porque ele estava alerta, buscando essa qualidade, que seria absorvida segundo uma concepção inspirada do quadro como um todo colorido.

Muito tempo antes, os artistas estavam cientes de que essas estranhas manifestações de cor aparecem sob a luz solar forte e mesmo em uma iluminação menos intensa; mas tinham decidido eliminá-las considerando-as acidentais. Em uma passagem de um manual de pintura de paisagem, no começo do século XIX, o pintor-autor Pierre-Henri de Valenciennes falou de ilusões ópticas produzidas por cores que "iludem o olho tanto quanto as produzidas por linhas". E advertiu: "O que é vago na natureza não deve ser representado, pois mesmo que alguém conseguisse reproduzi-lo com a maior exatidão, só teria se esforçado para apresentar uma ilusão e, portanto, uma mentira". Seu conselho foi levado a sério pela maioria dos artistas.[13]

A empreitada impressionista desafiou abertamente essa sabedoria editorial tradicional. A busca persistente dos impressionistas por tons imprecisos, supostamente ilusórios, no campo visual não foi uma adesão à doutrina científica — embora, em alguns aspectos, fosse compatível com Chevreul e o espírito da ciência — ou às conclusões dos cientistas em relação ao que o pintor deveria fazer. Essas conclusões dependeram menos da ciência do que do gosto artístico do cientista, ou de sua teoria do conhecimento, a sua idéia do que uma representação deveria ser, o que se deveria representar se a intenção fosse representar o chamado objeto real. É nesses termos que devemos ler as prescrições dos cientistas modernos em relação à pintura. E o mesmo se aplica a alguns psicólogos da nossa época que escreveram sobre arte.

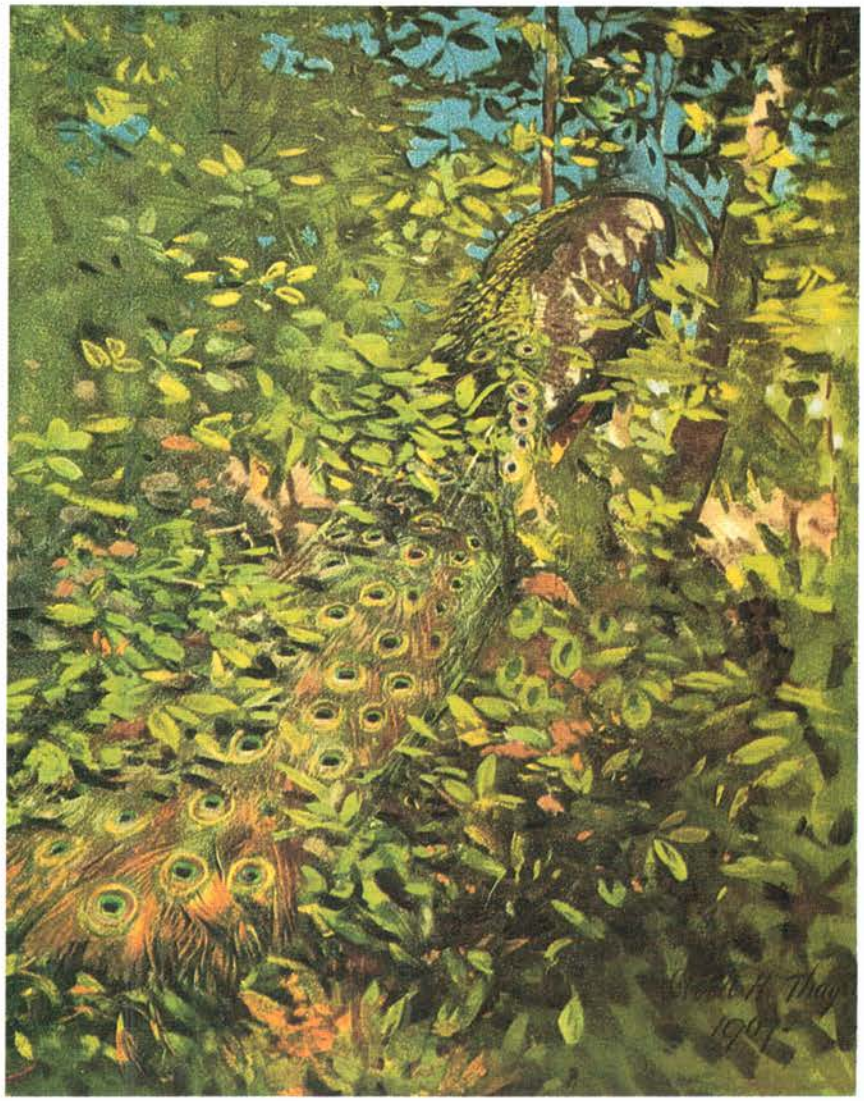
12. "A aleluia repetida dos amarelos", *La Cathédrale*, Paris, 1937, cap. VI, p. 130 ("l'alléluia répété des jaunes").

13. Para um conhecimento similar do transitório com um conselho comparável para evitá-lo, ver William Gilpin, *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views Relative chiefly to Picturesque Beauty, illustrated by The Scenes of New Forest in Hampshire*, 2 v., Londres, 1791, v. I, seção IX, pp. 236-9: "Às vezes também surge um bom efeito quando o céu, sob a influência de um vento-norte árido, frio e nublado, apresenta nuvens azuis ou púrpuras que pairam sobre o horizonte. Se, sob essa parte da atmosfera, se estende a floresta distante, ela é prolongada com um azul-escuro ou um matiz púrpura proveniente do reflexo das nuvens, e toma uma aparência muito pitoresca. — Ainda assim, eu deveria ter cuidado ao aconselhar o pintor a introduzi-lo com aquela força total em que, às vezes, ele pode observá-la. A aparência de *árvores azuis* e *púrpuras*, exceto em distâncias muito remotas, ofende: e, embora o artista possa ter permissão da natureza para a sua prática, o espectador, que não é versado em tais efeitos, talvez se desagrade. A pintura, assim como a poesia, pretende excitar o prazer: e ainda que o pintor, com essa visão, evite tais imagens, tidas como banais e vulgares, captará somente as que são fáceis e inteligíveis. Nem a poesia nem a pintura são um veículo adequado às profundezas da aprendizagem. Portanto, o pintor fará bem em evitar toda *aparência incomum* na natureza. "Com esse cuidado, entretanto, ele espalhará o matiz predominante do dia sobre a sua paisagem — sobre *toda* a sua paisagem. A natureza tinge todos os *seus* quadros dessa maneira harmoniosa. É o matiz acinzentado; ou é o azul; ou é o púrpura; ou um dos matizes fortes da iluminação, vermelho ou amarelo — qualquer que seja, ele se mistura com *todas*



104 CLAUDE MONET, *Saint Germain l'Auxerrois*, 1867, óleo sobre tela, 79 x 98 cm, Nationalgalerie, Berlim.

→ as luzes e sombras do quadro. Esse grande princípio de harmonia, que deriva da reflexão da cor (em certo ponto, até quando o ar é diáfano), deve ser observado por todo pintor que queira obter um efeito. O seu quadro deve ser pintado de *uma só paleta*: e uma tonalidade, como na música, deve prevalecer em toda a composição. Como o ar é o veículo de todos esses matizes, é evidente que em distâncias (nas quais vemos através de um meio mais profundo de ar colorido) eles prevalecerão com mais evidência; e, obviamente, muito pouco no primeiro plano. O pintor tem de obedecer a essa regra da natureza mostrando seus → matizes com regularidade; e deve compor o primeiro plano com a cor (amortecida ou viva) que se harmonize mais com o tom geral de sua paisagem. Mas ele tem de ter cuidado em não espalhar, mesmo o tom predominante, com intensidade excessiva. Grande parte dos erros provém daí; e alguns pintores, com a idéia de harmonizar, nos deram quadros azuis e púrpuras. Não sei se o próprio Poussin não caiu, às vezes, nesse erro. O véu da natureza é sempre puro e transparente; porém, embora dificilmente descoberto, dará a sua cor análoga às características, que são vistas através dela".



105 Abbott Habderson Thayer, *Pavão na floresta*, 1907, óleo sobre tela, 116 x 93 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington.

No que diz respeito à variação da cor, Helmholtz aconselhou os pintores a não prestarem atenção às mudanças da cor local em contraste simultâneo, porque, se eram os objetos que lhes provocavam essas sensações, para desencadear as mesmas reações no observador bastaria simplesmente pintar a cor local.[14] Helmholtz também alertou os pintores sobre as condições ideais para produzir boas representações. Observou que ao meio-dia a luz do sol, atingindo os telhados e o solo com a sua intensidade máxima, tendia a descolorir, isto é, a esbranquiçar os objetos; sob essa luz forte, não conseguiríamos distinguir com facilidade, se é que conseguiríamos, a cor local e suas modificações. Portanto, ele alertou os pintores contra a prática da pintura ao meio-dia.[15]

Porém, essa era a hora preferida dos impressionistas. Eles queriam ver os objetos sob condições que destruíam os atributos conhecidos, estáveis — a

14. Ver Josef Albers, *The Interaction of Color*, New Haven, 1963, e James P. C. Southall, *Helmholtz's Treatise on Physiological Optics*, 3 v., Nova York, 1962.

15. Ver Eugène Fromentin, *Un Eté dans le Sahara*, Paris, op. cit., p. 162: "Ici, le soleil de midi consterne, écrase, mortifie...".

cor local e a forma.[16] Monet pintou a igreja de Saint Germain l'Auxerrois, em Paris, quando a luz incindia tão diretamente sobre um telhado que este se tornava praticamente indistinguível, em valor, da cor do céu [FIG. 104]. As copas das árvores foram iluminadas de modo semelhante, de maneira a suprimir o verde óbvio da folhagem. Assim como o modo de composição, a intensidade da luz, aqui, foi uma maneira de substituir o que seriam os aspectos isolados mais conhecidos da cor por mutações. Estas, junto com as formas complexas dos objetos, criam a aparência surpreendente, estimulante, de um mundo complicado, impossível de ser analisado.

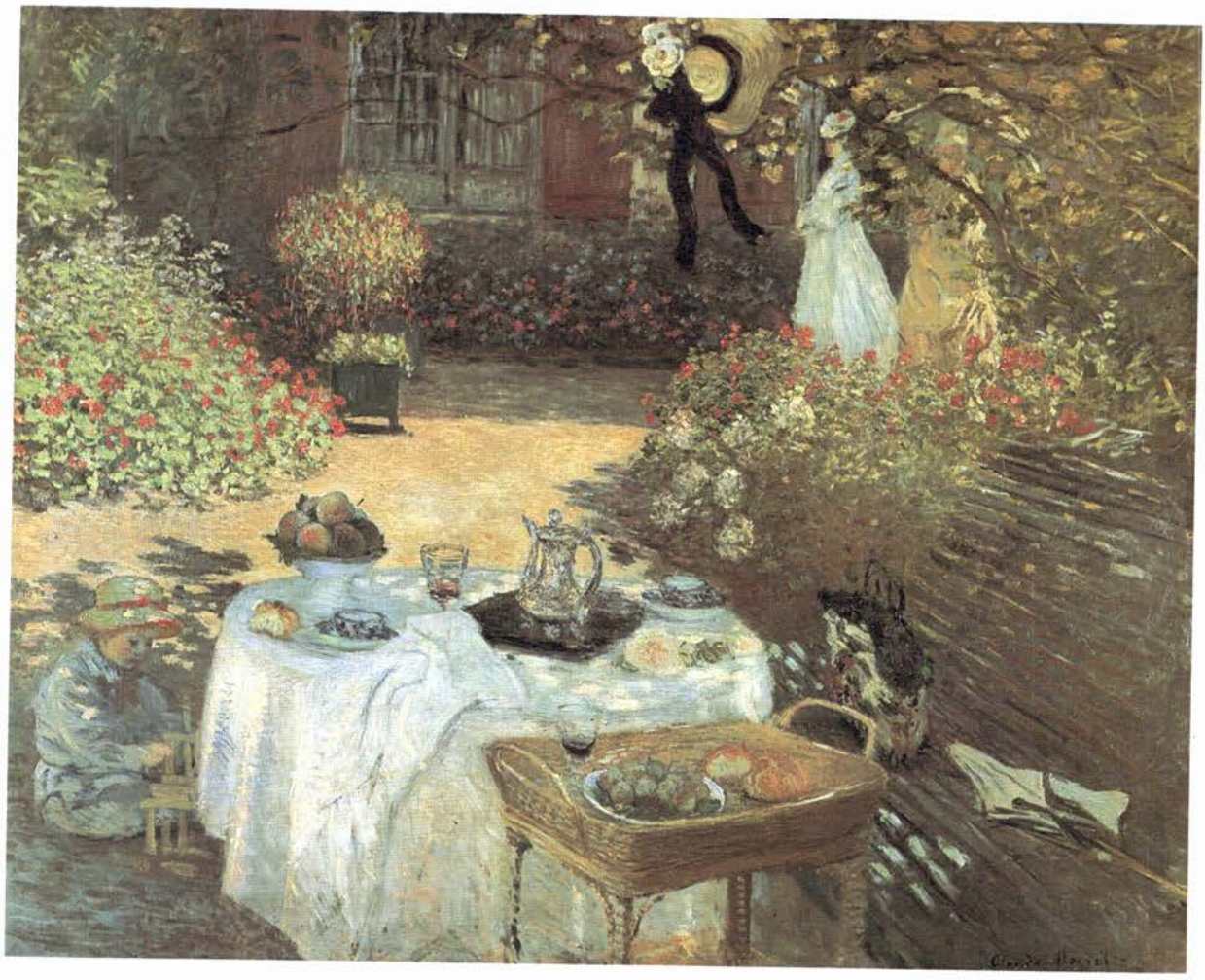
Outro exemplo da análise de cor baseada no escrito de Helmholtz, que também ocorre em Brücke, refere-se à representação do volume dos objetos. Helmholtz explicou, como os pintores sabiam desde o século XIV, que, se quiséssemos representar um objeto com um efeito adequado de relevo, ele teria de ser iluminado de lado, para produzir uma sombra graduada no contorno mais distante e um contraste com o ambiente. O fundo, então, é mais escuro contra o lado iluminado do objeto, e mais claro contra o lado escuro. Esse foi, de fato, o método de modelar utilizado em algumas das primeiras obras impressionistas, embora, para o fundo, não se obedecesse mais à regra antiga.

Durante o seu desenvolvimento, Monet passou a desconsiderar esse princípio. Escolheu deliberadamente iluminações por trás que isolavam os objetos como superfícies planas em silhueta, mais planas do que nos parecem. Tendemos a restaurar o volume mediante o nosso conhecimento e a atenção maior aos contornos do que à cor, enquanto no original a sombra lançada pelo monte de feno se funde com a silhueta de sua superfície sombreada, e as cores do objeto e da sombra contêm tantas similaridades e ecoam tanto uma na outra que dão a impressão de ser uma única e contínua mancha da superfície. No fundo, uma névoa luminosa de cor fantasmagórica, com um pequeno leque de valores sucessivos, desencadeia o recorte achatado do objeto, que se torna ainda mais pronunciado, na medida em que avança na nossa direção. Esse tipo de solução não foi uma escolha impertinente, não científica, mas derivou da opção do pintor por um efeito que foi realizado não menos cientificamente do que o modo tradicional. Se o problema artístico é apresentar um monte de feno com essa aparência sombreada, diáfana, essa é a luz adequada e esse é o ponto de vista a ser selecionado pelo pintor.

Helmholtz, Brücke e Chevreul, que tinham opiniões semelhantes, tiraram de seu conhecimento científico a recomendação aos pintores que favorecia a constância e nitidez da forma e da cor do objeto porque estavam comprometidos com uma estética do cientista — não necessariamente uma estética do fenômeno do laboratório, mas da atividade intelectual científica. Percebiam a beleza na clareza e simplicidade; buscavam classificações, constâncias, uma estabilidade do conhecimento, a redução da grande complexidade das coisas a um sistema lógico compacto que lhes permitisse lidar com a variedade dos fenômenos de uma maneira econômica.

Porém, um cientista podia chegar à conclusão oposta com base na prática. No momento em que esses cientistas escreviam nesse sentido, uma investigação

16. Edmond Duranty falou da descoloração como uma grande descoberta dos impressionistas. Ver *La Nouvelle Peinture*, prefácio e notas de Marcel Guerin, Paris, 1939, p. 39: "La découverte de ceux-ci [os impressionistas] consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière décolore les tons, que le soleil refleté par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière".



106 CLAUDE MONET, *O lanche (painel decorativo)*, 1873, óleo sobre tela, 162 x 203 cm, Musée d'Orsay, Paris.

contemporânea da homocromia demonstrou que o colorido dos animais na natureza dependia da relação entre claro e escuro e entre as cores que formavam o contorno dos animais e a cor difícil de discriminar contra o seu fundo. O cientista que primeiro fez essas observações foi um pintor, o norte-americano Abbott Thayer. Ele analisou o padrão e a relação figura-fundo que influenciavam o que chamou de colorido "obliterativo" dos animais. Para Thayer, a natureza oferecia princípios exemplares para guiar um pintor que quisesse fundir formas comumente distintas em um padrão no qual figura e fundo não pudessem ser facilmente distinguidos.

A própria obra de Thayer como artista, que seguia um estilo pré-impressionista, era menos avançada do que seus quadros realizados na década de 1890 para ilustrar um livro sobre mimetismo, escrito por seu filho. Em sua pintura *Pavão na floresta* [FIG. 105], mal distinguimos a ave, pois as pequenas unidades de cor em sua plumagem, contrastando entre si, são muito semelhantes à subdivisão de cor na vegetação em volta. No prefácio ao livro, Thayer comenta que

somente um pintor poderia ter descoberto essas leis, pois somente os pintores estavam realmente interessados na aparência das coisas; o homem comum, e também o cientista, carecia da atitude apropriada em relação ao mundo perceptivo que lhe permitiria descobrir essas leis.[17]

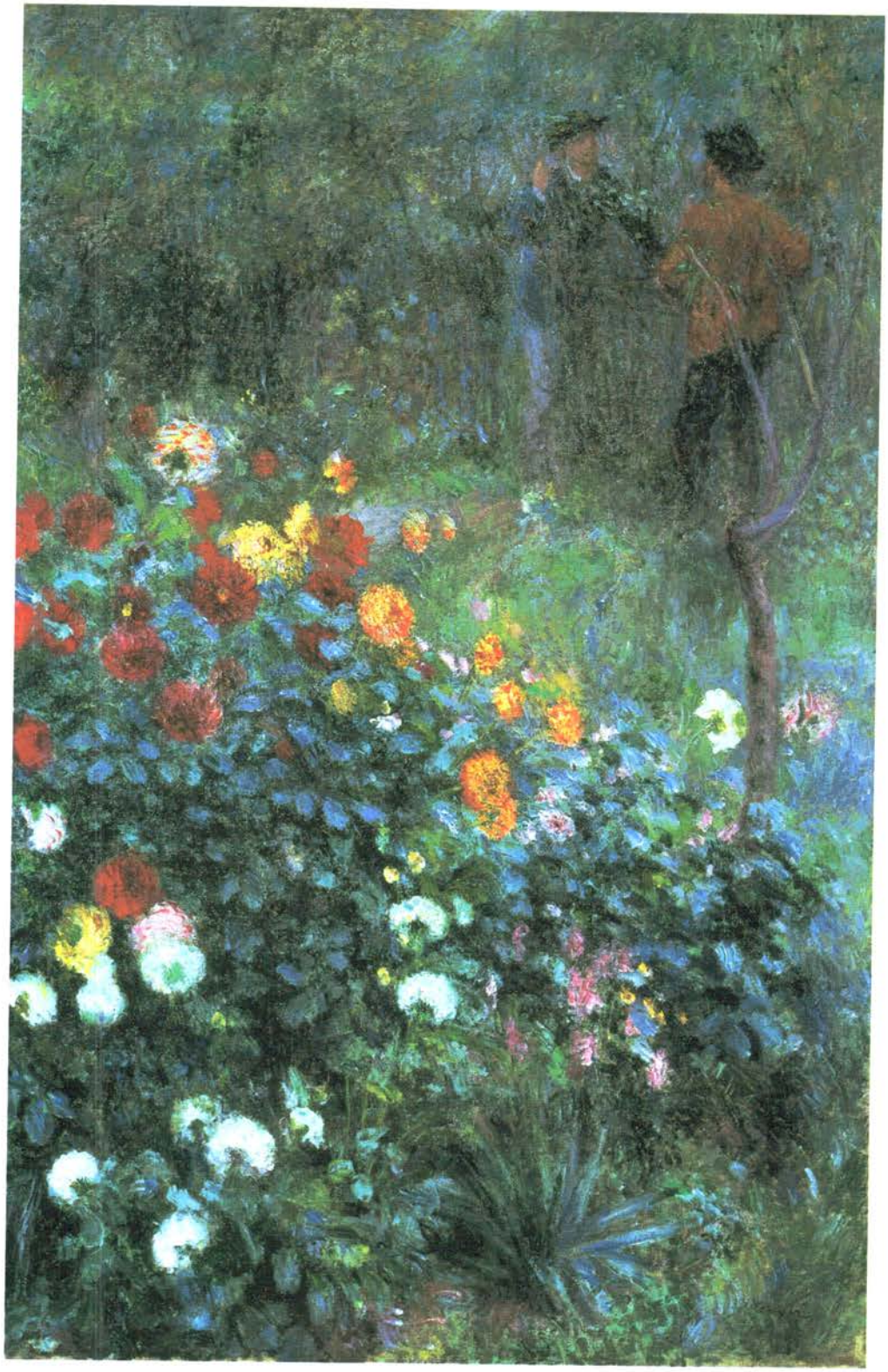
Em um jardim pintado por Monet [FIG. 106] há, oculta no canto inferior esquerdo, uma criança cujo colorido se funde com o colorido da toalha de mesa e da vegetação, e também com o colorido das figuras femininas ao fundo, acima à direita. Os impressionistas pintaram esses efeitos independentemente de seus objetivos científicos. Já haviam descoberto na natureza e considerado belas as ocasiões de luz e cor em que os objetos se fundiam com o ambiente; e projetaram novos métodos de pintura para realizar essas qualidades de maneira mais completa e harmoniosa na tela. Em uma das paisagens de Pissarro, as árvores no primeiro plano atravessam e cortam as formas dos edifícios no plano intermediário, de modo que não podemos determinar facilmente a sua posição em profundidade nem traçar a sua forma precisa.

As pinturas das ninféias, de Monet [VER FIG. 98], levam essa fusão ainda mais longe. Aí, os reflexos e a perspectiva do observador foram projetados para pôr em ação um efeito de uma superfície toda recoberta, oferecendo um exemplo do esforço deliberado, coerente, dos impressionistas para representar com exatidão esses aspectos da paisagem que se tornaram o ponto de partida de quadros em que as propriedades conhecidas das coisas foram sublimadas, veladas e transformadas.

Outro aspecto do impressionismo que foi comparado com o trabalho científico é a pincelada dividida, a quebra da cor em componentes do espectro supostamente puros, elementares. O uso da cor "dividida" pelos impressionistas foi parte da universalização da pincelada como uma unidade de trabalho distinta, semelhante em todas as partes do quadro, sem a hierarquia espacial comum nas pinturas anteriores, em que os objetos distantes eram tratados com pequenas manchas, porém os mais próximos eram retratados com pinceladas suavemente mescladas que reproduzem a textura e o modo de aparência da superfície dos objetos localizados mais perto do observador.

Ao usar seu novo método, os impressionistas não o aplicaram de uma maneira estrita e mecânica, como alguns autores presumiram nas décadas de 1880 e 1890. Empregaram-no de maneira livre e imaginativa como requeria a expressão do quadro, acompanhando seu gosto pela tremulação e vibração e por uma textura e superfície de pigmento tangível. Também o empregaram para produzir uma aparência de casualidade na composição, juntamente com um arrefecimento dos contornos ou fusão de cores nas bordas. Essas propriedades eram tão valiosas para a estética do impressionismo que se pode descrever a escolha de cores sem se referir a um princípio geral físico ou psicológico que governe a combinação. Os impressionistas não fragmentavam a trama de sua superfície para obter mais brilho ou pureza. Vários de seus quadros apresentam, no conjunto, um efeito contido ou acinzentado. Muitos tendem aos tons neutros, como nas sutis pinturas de inverno de Monet e Pissarro. Além disso, os impressionistas introduziram áreas maiores não fragmentadas que, para dar ênfase, brilho ou contraste, não eram mosqueadas e manchadas de maneira tão variada quanto as outras partes.

17. Gerald H. Thayer, *Concealing-Coloration in the Animal Kingdom*, Nova York, 1909, p. 3. *Pavão na floresta*, de Abbott Thayer, é o frontispício. Como explica o prefácio da segunda edição (1919), as idéias do pintor inspiraram a camuflagem militar na Primeira Guerra Mundial.



107 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Jardim na rua Cortot, Montmartre*, 1876, óleo sobre tela, 151,8 x 97,5 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

As paletas dos impressionistas não correspondiam a um ideal preconcebido de cores puras. Eles empregavam as cores usuais das tintas fabricadas na época; somente alguns pigmentos de terra, marrons e pretos eram omitidos, mas os amarelos, azuis e vermelhos não eram os amarelos, azuis e vermelhos puros do espectro. Às vezes, os pintores aplicavam verdes diretamente de suas paletas, outras vezes, misturavam azuis e amarelos. Os azuis e amarelos, não misturados e justapostos, não produziam o efeito de um verde, naturalmente, mas um cinza esverdeado. Alguns autores acusaram injustamente os impressionistas de interpretação errônea da física e de terem pretendido em vão produzir a sensação de luz branca, colocando um azul e um amarelo juntos, como se os pintores imaginassem estar trabalhando com a luz do espectro e não com pigmentos.

Os impressionistas não estavam preocupados com um ideal científico de pureza e essencialidade das cores; quaisquer cores que escolhessem eram usadas sutilmente de maneira empírica, experimental. Mudavam o seu método de tempos em tempos, de quadro para quadro, ou, até mesmo, de uma parte para outra na mesma tela, conforme as possibilidades imaginadas e as qualidades que emergiam dessas justaposições de cores. Em uma pintura de Renoir, que enfoca um pequeno segmento da natureza [FIG. 107], a tremulação e a vivacidade, o contraste e jogo universalizado e a materialidade acentuada do pigmento abrandam a qualidade da textura das próprias formas das plantas e nos permitem ver como os impressionistas estavam distantes da abordagem estrita e sistemática dos artistas anteriores no sentido de corrigir as formas anatômicas e a perspectiva.

Podemos considerar um último tipo de relação entre os impressionistas e os cientistas: a analogia que foi traçada tantas vezes entre o quadro impressionista como uma totalidade e o chamado quadro atomístico do mundo, apresentado pelos cientistas, filósofos e autores científicos populares, entre 1860 e 1900. Até hoje não existe nenhuma evidência de que os impressionistas os conhecessem, nenhuma referência na literatura impressionista aos nomes de tais personalidades ou aos seus livros.

A tentativa de relacionar a estrutura pictórica impressionista à visão científica fracassou por várias razões. A imagem científica do mundo não é uma imagem da natureza como ela se apresenta ao olhar, mas uma construção teórica sofisticada. O cientista concebeu um modelo mecânico de um mundo que não foi experimentado diretamente em termos de percepção, mas que apresenta alguns efeitos deduzidos das propriedades do modelo e das leis da mecânica, que podem ser listadas no nível da observação comum. As nossas observações diárias não permitiriam, por si sós, que imaginássemos essa estrutura. Só esse fato já nos faria questionar a dependência dos impressionistas da física, principalmente porque seus métodos de aplicação de pequenas pinceladas de cor tinham pouco a ver com cálculo, regularidade de controle ou uniformidade de elementos.

Os métodos impressionistas, entretanto, mantêm uma conexão suficientemente clara com dois campos empíricos. O primeiro é a sua própria prática considerada do ponto de vista dos efeitos. Aqui, toques coloridos separados, cores fragmentadas e pequenas unidades substituíram as texturas das coisas pela textura da tinta. O que é representado dessa maneira parece menos substancial e

mais diáfano. Os pequenos toques, também, são um modo de criar luminosidade; a luz é vista menos prontamente quando estamos atentos à cor local não fragmentada que foi iluminada e que está limitada a um contorno claro que define o objeto, assim como a cor local ajuda a caracterizar o objeto. Como método prático enraizado em cem anos de experiência dos pintores, as pinceladas divididas são inteligíveis sem o modelo adotado pela ciência.

Uma segunda fonte pode ser encontrada na concepção dos temas do impressionismo relacionados com o ponto de vista moral e social dos impressionistas, assim como com seu temperamento pessoal. Esses temas constituem um mundo humano e natural no qual o movimento e a mudança constante eram valorizados. A aparência do todo está subordinada aos movimentos e atitudes do indivíduo em uma esfera ambiental com partes em constante mutação e sem um centro ou eixo fixo. Esse mundo, que foi aceito jubilosamente pelos pintores e foi um dos seus principais temas nas décadas de 1860 e 1870 (e para outros, como Pissarro, persistiu na década de 1890), já oferecia um modelo dessas qualidades da pequena unidade. O grande agregado de toques aleatórios contribuiu para a aparência de mobilidade e relativa informalidade no mundo representado e para o seu aspecto de mudança e liberdade. Essa mobilidade geral foi reconhecida pelos romancistas e poetas como uma das condições da liberdade individual.[18] Os escritores da primeira metade do século XIX (independentes dos sociólogos e físicos) legaram-nos muitas observações interessantes sobre essas qualidades tais como eram experimentadas em Paris. É claro que a sua opinião tem algo a ver com a atitude dos pensadores sociais, que, ao longo do recente desenvolvimento da indústria e do comércio, e das lutas sociais que o acompanharam, formaram conceitos da dinâmica que refletiam, de diferentes maneiras e segundo metas ou interesses conflitantes, a experiência da cidade em crescimento e as formas de vida social e econômica que se desenvolviam.[19]

Na atitude positiva do pintor em relação ao seu mundo, encontramos os fundamentos de certas tendências de composição nas pinturas impressionistas. Na década de 1830, bem antes dos impressionistas, os parisienses estavam bastante cientes de que o mundo moderno se caracterizava pelo movimento universal e que o individual era uma unidade irrequieta em uma multidão. Essa concepção originou o famoso conto de Poe "The Man of the Crowd" ["O homem da multidão"], que foi traduzido por Baudelaire e que se tornou um modelo para os romancistas na caracterização de grupos sociais. O atomismo e o dinamismo imaginativo, pictórico e literário, assim como a teoria da sociedade, não poderiam ser padronizados com base no conceito físico de gás e calor como estados e tipos de movimento das partículas, mas só poderiam derivar de uma experiência social coletiva, uma experiência moldada pelos valores contemporâneos e perspectivas sociais.

Em seu *Peau de chagrin* [*Pele de onagro*], Honoré de Balzac fala de uma pele de asno que dá, a quem a possuir, o poder de realizar seus desejos; mas, a cada pedido, a sua vida é encurtada, e a própria pele de asno encolhe, como um sinal material do declínio do poder. Balzac ofereceu um modelo poético de um processo irreversível, a "degradação da energia", mas sem nenhuma referência

18. Ver Walter Bagehot sobre o jornal e a cidade em "Physics and Politics", em *The Collected Works of Walter Bagehot*, v. 7, Norman St. John Stevas (org.) (ed. orig. 1867-72), Londres, 1974, pp. 34-7, 68.

19. Ver *Matter and Motion* (1876) de James Clerk Maxwell, o grande físico escocês, sobre a dinâmica da sociedade como modelo da dinâmica atômica e do método estatístico.

patente à "entropia".[20] O dono faz de tudo para superar a retração fatal da pele. Leva-a a um físico a quem pede que estique esse seu bem tão sinistro. O físico usa as máquinas modernas mais potentes, mas não consegue deter o processo. A pele não pertence à natureza; é um objeto mágico, sobrenatural. Filosofando, Balzac profere um discurso sobre a natureza do movimento:

> Tudo é movimento; o pensamento é um movimento. A vida é baseada no movimento. A morte é um movimento cujos fins nos escapam. Se Deus é eterno, podemos ter certeza de que está sempre em movimento. Deus é talvez o próprio movimento. Por isso o movimento, assim como Deus, é inexplicável — como Ele, profundo, sem limites, incompreensível, intangível. Quem já tocou, compreendeu ou mediu o movimento? Podemos sentir seus efeitos sem vê-los. Podemos até negá-lo como negamos Deus. Onde está? Onde não está? De onde vem? Qual o seu princípio, o seu fim? Ele nos envolve, nos pressiona e nos escapa. É evidente como um fato, obscuro como uma abstração, a um só tempo efeito e causa. Requer espaço como nós, mas o que é o espaço? Somente o movimento o revela para nós; sem o movimento ele não passa de uma palavra sem sentido.[21]

A noção da pele dada por Balzac é um conceito cinemático, e não dinâmico, do movimento perpétuo, sem uma causa, é um ponto de vista que compartilha certos aspectos com o budismo.

Balzac descrevera Paris como *"la capitale du hasard"* ["a capital do acaso"]; também falara de Paris como um oceano. Esse tema da universalidade do movimento pertence não somente à filosofia da natureza do começo do século XIX; também aparece, na teoria social, nas noções de desenvolvimento histórico e do atomismo da sociedade. O filósofo, jornalista e político francês Pierre Leroux, em 1833, na mesma época de Balzac, caracterizou o individualismo em sua sociedade como uma redução do homem ao átomo; é o mesmo termo que Karl Marx usou em 1844, quando escreveu sobre um mundo de "indivíduos atomizados, mutuamente hostis", em colisão e conflito.[22] No entanto, esse mundo irrequieto, caótico, também era um terreno de liberdade, favorecendo a iniciativa individual e uma maior experiência, e permitindo uma neutralidade agradável na qual o habitante da cidade não se sentia coagido pelos costumes e convenções.

O padrão aberto da sociedade confirmou a liberdade interior do residente urbano, embora uma liberdade problemática, e encorajou o crescimento pessoal e a criatividade. Essa visão foi expressa em vários romances do século XIX. Quando Maupassant descobriu a arte impressionista, as pinturas o fizeram enxergar o mundo com outros olhos. Escreveu, então, a sua passagem sobre a percepção intensa da natureza como o único consolo em um mundo que tinha se tornado desumano e repugnante para um homem de sua sensibilidade. Ao retratar a natureza tal como era vista pelos impressionistas, ele escreveu: "Os meus olhos, abertos como uma boca voraz, devoraram a terra e o céu. Sim, tenho a sensação clara e profunda de comer o mundo com o meu olhar, de digerir as cores como se digerem carne e frutas". "Tudo isso", prosseguiu ele, "é novo para mim e percebo que nunca antes eu tinha olhado".[23] Aqui, esse modo de ver as cores, mais do que os objetos, tornou-se a norma da visão oposta à abordagem

20. O conceito de entropia foi atribuído em 1824 a Sadi Carnot, fundador da termodinâmica moderna, e foi desenvolvido a partir do fim da década de 1840 por Rudolf Clausius e William Thomson Kelvin.

21. "Tout est mouvement. La pensée est un mouvement. La nature est établie sur le mouvement. La mort est un mouvement dont les fins nous sont peu connues. Si Dieu est éternel, croyezs qu'il est toujours en mouvement? Dieu est le mouvement, peut-être. Voilà pourquoi le mouvement est inexplicable comme lui; comme lui profond, sans bornes, incompréhensible, intangible. Qui jamais a touché, compris, mesuré le mouvement? Nous en sentons les effets sans les voir. Nous pouvons même le nier comme nous nions Dieu. Où est-il? Où n'est-il pas? D'où part-il? Où en est le principe? Où en est la fin? Il nous enveloppe, nous presse et nous échappe. Il est évident comme un fait, obscur comme una abstraction, tout à la fois effet et cause. Il lui faut comme à nous l'espace, et qu'est-ce que l'espace? Le mouvement seul nous révèle; sans le mouvement, il n'est plus qu'un mot vide de sens." Honoré de Balzac, *Peau de chagrin*, em *La Comédie Humaine, Études Philosophiques*, 1, Paris, Pléiade, 1950, p. 198 [*A pele de Onagro*, em A *comédia humana*, v. 15, op. cit.].

22. Marx, entretanto, achava que o conceito de sociedade como um agregado de átomos egoístas era uma ficção, uma ideologia (mas cf. *O capital* III, 1964 [inglês], sobre eventos casuais isolados e a lei no todo). Os membros da sociedade burguesa, escreveu ele, não eram átomos. O átomo não tem necessidades; é auto-suficiente, e o mundo externo é um vazio. Ao contrário dessa visão de que o Estado é necessário para manter unidos os átomos individuais, o Estado é que era mantido unido pela vida burguesa. Ver *Die Heilige Familie*, 1932, ed., 1, 383 (org. S.

tradicional de Valenciennes, Chevreul e Helmholtz. A visão se dá precisamente quando não se vêem as coisas, mas quando se experimentam cor, movimento e tremulação como um processo universal absorvente.

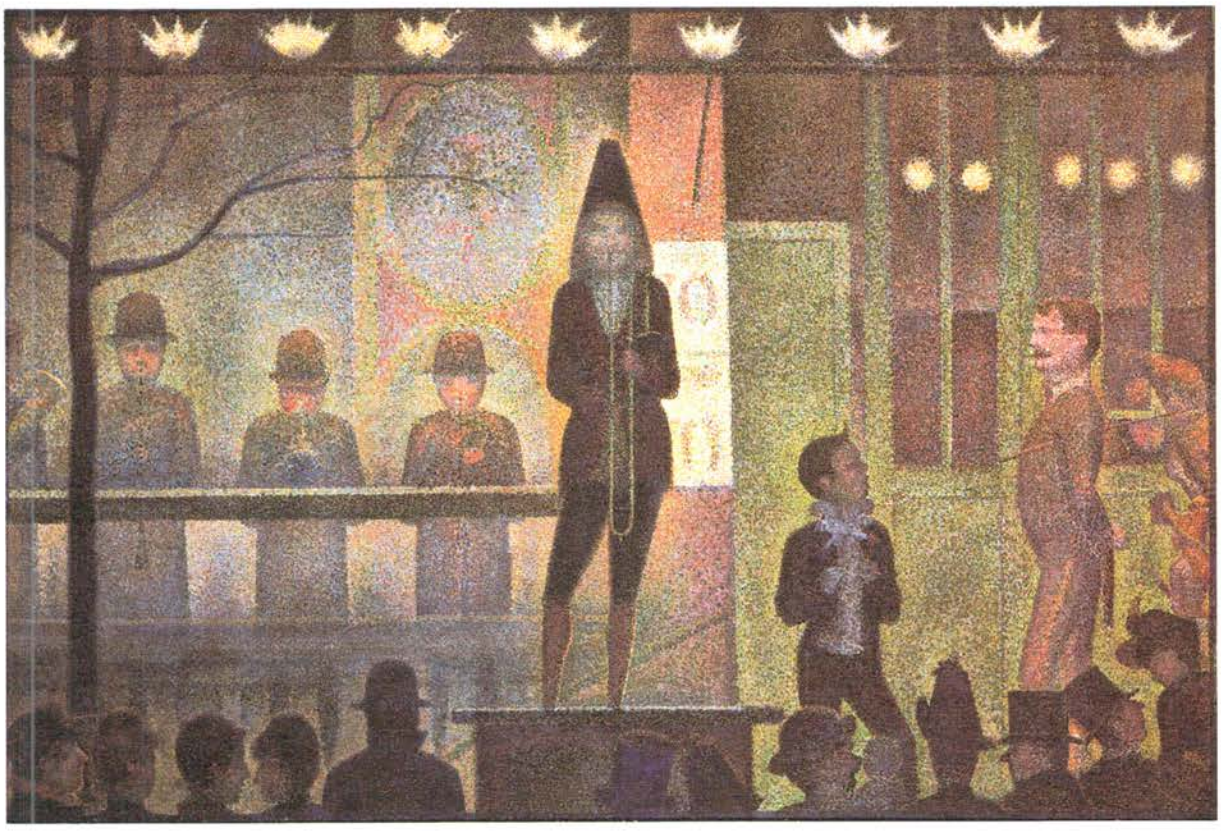
Mencionei a estrada de ferro como um dos modelos estimulantes para o pintor desse tempo. O mundo dos negócios também foi, para o artista, um modelo de movimento contínuo e aleatório. Mesmo quando as suas figuras são representadas de uma maneira precisa, segundo uma norma clássica do desenho, como na obra de Degas, a sua composição expressa essa nova visão da vida social. Degas foi um impressionista marginal, e somente depois, no fim da década de 1870 e na década de 1880, começou a usar pastel com uma microestrutura granulada, gredosa, de cores pulverulentas, que fragmentavam as formas do corpo e dos objetos e as substituíam por efeitos coloridos. No começo da década de 1870, quando Degas pintou um quadro do escritório da fábrica de algodão de sua família, em Nova Orleans, nos Estados Unidos, representou as figuras com uma nova veracidade [VER FIG. 77]. O frio colorido em preto-e-branco une-as aos arquivos, jornais, algodão e livros inanimados; o agrupamento que Degas fez dessas figuras é surpreendentemente fotográfico, mas, em sua revelação aguçada e franca da atividade do escritório, antecipa qualquer fotografia comparável. O grupo tem muito da casualidade das pessoas nas ruas, nos cafés ou nas estações ferroviárias; é o escritório como um mundo sóbrio de tráfego permanente. Vemos como, partindo da experiência, os impressionistas foram capazes de inferir aspectos que de outra maneira poderiam ser creditados ao modelo do pensamento científico da época.

Uma confirmação da independência impressionista em relação à ciência é a reforma do seu método empreendida pelo jovem Seurat, após 1882. Ele havia lido a obra dos cientistas Chevreul, Helmholtz, Brücke e do físico americano Ogden Nicholas Rood, e quis reorganizar a prática de sua arte segundo seus princípios. Mas Seurat não foi nem um pouco fiel às suas prescrições, e, posteriormente, o próprio Rood repudiou o uso que os neo-impressionistas fizeram de seus escritos. Na obra de Seurat, vemos como chegou a ser, na década de 1880, a pintura que levou a sério a idéia de um modelo científico. Ela se relaciona à ciência não tanto pelo fato de ter tentado reproduzir estritamente as cores complementares e os efeitos da irradiação descritos nos compêndios científicos da época, e sim pela noção de que a pintura como um todo é um sistema em que pequenos elementos, embora não idênticos em tamanho, parecem iguais e, por meio de suas cores, podem evocar as qualidades do mundo visível. Seurat cumpriu essa finalidade, além do mais, com formas e grupos maiores que parecem o resultado de um cálculo preciso.

Ao mesmo tempo, nada nas pinturas de Seurat parece ter sido desenhado; tudo depende da cor variável das pinceladas minúsculas. Se há um contorno, é simplesmente uma região na tela em que a dosagem de cores contrastantes tende à média nos campos adjacentes de cor, nos quais a distribuição de pontos agrupados com o máximo de diferença de brilho mapeia uma forma, um contorno ou uma borda. Essa concepção, então, de uma ordem que emergia, de certa forma estaticamente, em razão de uma aplicação de cor extremamente controlada, quase sistemática, confere um aspecto científico ao neo-impressionismo. E essa

→ Landshut e J. P. Mayer). Hegel comentou em suas palestras sobre filosofia da história (1822-31) que a América do Norte era "uma comunidade surgindo da agregação de indivíduos como constituintes atômicos" (*The Philosophy of History*, trad. John Sibree [1857], 1890, p. 88). A democracia, em contraste com as formas sociais aristocráticas e feudais, foi freqüentemente caracterizada como uma sociedade de átomos (cf. Mrs. Frances Trollope, *Domestic Manners of the Americans*, Nova York, 1904, pp. 284-5, publicado originalmente em 1832). A noção do indivíduo na sociedade burguesa como um átomo já existia no século XVIII, antes da Revolução Francesa. Um exemplo é a sátira política de Tobias Smollett, *The Adventures of an Atom*, publicada em 1769. Mais tarde, o conceito social da solidão inerente ao indivíduo em sociedade e da sociedade como caos de átomos passou a ser comum. Dickens escreveu sobre a solidão e indiferença das pessoas nas ruas: "Não passavam de um átomo aqui, em uma montanha de miséria" (*The Old Curiosity Shop*, *The Oxford Illustrated Dickens*, Londres, 1951, cap. XLIV, p. 327, publicado em 1840). Flaubert, em uma carta de dezembro de 1866, falou do ego como um átomo. O modelo da mecânica estatística (teoria dinâmica do calor e do gás cinético) talvez tenha servido a Tolstói como modelo para a criação da ação coletiva na história. Várias vezes, nas páginas teóricas de *Guerra e paz*, ele usa analogias mecânicas como símiles para descrever o comportamento e pensamento humano. Na década de 1880, Nietzsche escreveu: "Estamos vivendo em um período de átomos, de caos atomístico" (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, III, p. 313).

23. Guy de Maupassant, "La vie d'un paysagiste", *Gil Blas*, 28 de setembro de 1886, v. 6, p. 85.



108 GEORGES-PIERRE SEURAT, *Convite ao circo*, 1887-88, óleo sobre tela, 99,7 x 149,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

qualidade dependeu exclusivamente do talento de Seurat. Seus amigos pintores, Signac e outros, que tinham lido os mesmos textos de óptica fisiológica e física, foram incapazes de realizar um todo tão fiel a essa abordagem. Seurat possuía o que é raro entre os cientistas e os artistas: um temperamento genuinamente científico. Por um dom natural, a sua mente era construtiva e exata, com um poder raro de imaginar possibilidades formais e um grande rigor para levar a cabo as conseqüências de suas idéias.

Mesmo para Seurat, a ciência não forneceu inteiramente os modelos de sua arte. O seu conhecimento científico provavelmente não se estendeu à física avançada da época, que lidava com um mundo imaginado de moléculas e átomos e nele aplicava uma matemática poderosa e sutil que ele não aprendera no *lycée*. É mais provável que tenha sido influenciado pela tecnologia racional de seu tempo, que também produziu grandes estruturas construídas de pequenas unidades pré-fabricadas, reunidas de uma maneira rigorosa e calculada e caracterizadas, também, pelos efeitos espetaculares de luz e espaço arejado. A engenharia na França tinha se baseado na mecânica racional e no maior uso da análise e do cálculo matemático desde o começo do século XIX, uma forte tradição no pensamento francês. Com os seus ideais de ordem e mestria, e a sua maneira metódica de trabalhar, Seurat pôde realizar o seu surpreendente estilo construtivo,

em parte, provavelmente, pelo estímulo dos modelos visíveis oferecidos pelo mundo novo e imponente das construções de engenharia. Em sua pintura *Convite ao circo* [FIG.108], executada antes do término da construção da Torre Eiffel, em 1889, a figura central nos lembra a forma desse monumento.[24] Seurat foi um dos poucos artistas a admirar a Torre Eiffel, a apreciá-la e aprová-la, e mesmo a representá-la.

Os estudos de Seurat para *Convite ao circo* revelam uma semelhança curiosa com os diagramas físicos dos campos de força. Lembram campos magnéticos, como se o pintor tivesse visto suas representações científicas e tivesse construído a sua composição de acordo com elas. Mas isso é menos significativo do que a sua dívida com a tecnologia racional, que forneceu exemplos monumentais de construções feitas de pequenos elementos uniformes.

A tendência científica de Seurat, sua afinidade com os métodos dos físicos e químicos, também se manifestou na determinação do preço de uma de suas pinturas. Ele estipulou o valor baseado no custo de sua manutenção durante o ano que levara para completar o quadro. Calculou o custo a sete francos por dia; mas estava disposto a reduzir a quantia se gostasse do comprador. Considerava a sua obra a soma de unidades diárias de trabalho equivalentes; e avaliou o custo de sua mão-de-obra como os gastos com a manutenção (comida, aluguel, material etc.) durante esse tempo, que também foram computados como a soma de unidades equivalentes, como se cada parte de seu esforço tivesse a mesma importância para o resultado final. Ele não somente defendia a teoria clássica do valor-trabalho, mas também a visão clássica do custo desse trabalho. Para avaliar a posição singular de Seurat a esse respeito, podemos compará-lo com Whistler. Quando Whistler processou Ruskin por calúnia em um famoso julgamento, um advogado atônito lhe perguntou se ele realmente cobrara duzentos guinéus por somente duas horas de trabalho. "Não", respondeu Whistler, "pedi isso pelo conhecimento de toda uma vida".[25] Para ele, a sua pintura tinha um valor incomensurável com o tempo de produção; para Seurat, era o resultado de certo número de unidades equivalentes de trabalho.

Fatores que sugerem uma relação entre os impressionistas e a ciência do seu tempo incluem a importância da ciência no período do movimento, a devoção dos pintores impressionistas ao visual, ao mundo imediatamente circundante e ao valor dos esforços individuais na pintura, e a iniciativa dos artistas de planejar novos caminhos, a sua tentativa de descobrir as conseqüências de seu ideal de um todo ordenado — aspectos que nos fazem pensar em um temperamento científico. Mas tal conexão pode ser mais bem estabelecida não por meio de uma influência do cientista sobre o pintor, mas na propensão empírica, no prazer com o mundo fenomenal comum a ambos.

Nos escritos mais populares de Helmholtz, John Tyndall, William Kingdon Clifford, Brücke, e muitos outros, os cientistas, incluindo aqueles que usavam métodos matemáticos e os que faziam experimentos em laboratório em vez de observar a natureza, revelaram-se homens com um amor sincero pela natureza e uma grande curiosidade acerca da aparência das coisas e seus efeitos sobre nós. A esse respeito, os cientistas e os artistas participaram do mesmo momento da

24. Ao estudar esses quadros muitos anos atrás, propus em uma palestra que, se o nome de Seurat não fosse conhecido, ele poderia ser chamado de "o mestre da Torre Eiffel" por causa de suas formas. Algum tempo depois dessa sugestão, uma pintura de Seurat da Torre Eiffel, anteriormente desconhecida, foi apresentada em uma exposição.

25. James Abbott McNeill Whistler, "The Action", em *The Gentle Art of Making Enemies*, Londres, 1892, p. 5.

cultura ocidental e podem ter reforçado as atitudes uns dos outros. Em suas cartas, diários e escritos publicados, Helmholtz falava com freqüência de pintura. Para uma palestra em Londres, na década de 1860, fez uma pequena aquarela, que se perdeu desde então, para ilustrar uma questão de óptica. Ao viajar, ele procurava constantemente obras de arte e escrevia longas cartas sobre elas à sua família. Esses cientistas pertenciam a uma cultura na qual o visual na natureza e o laboratório formavam um todo único, com muitas relações e vários reforços mútuos.

Por outro lado, tentar explicar o impressionismo pela influência das pesquisas científicas individuais sobre as pinturas pode facilmente nos induzir ao erro. Em tais comparações tendemos a pensar que os cientistas, que estavam suficientemente interessados na pintura para tirar conclusões para a prática artística com base em suas observações científicas, aconselharam o contrário das conclusões a que chegaram os pintores. Isso não significa que os pintores não eram científicos, mas sim que os cientistas ainda não eram impressionistas; estavam presos ao gosto anterior, um gosto, em certos aspectos, mais compatível com a sua ciência do que o impressionismo, pois sustentava a sua crença na estabilidade e simplicidade das leis da natureza. Os impressionistas, que demonstraram pouco interesse pela nova ciência que estava começando a desafiar e destruir a antiga visão da matéria, com as suas entidades fixas e propriedades estáveis que se ajustavam aos objetos com exatidão, apresentavam um mundo visual que, de maneira concreta e metafórica, e não abstrata, estava notavelmente mais próximo em alguns aspectos do modelo teórico do mundo invisível, construído e imaginado dos cientistas.[26]

Entretanto, há um sentido em que a pintura impressionista e o atomismo científico se unem.[27] Para o físico, os objetos existem em dois níveis de experiência. Manifestam-se como entidades diretamente observadas na vida diária e no laboratório. Porém, também são explicados como determinados por estruturas e forças invisíveis que o físico tentou imaginar na forma de um modelo com certas propriedades das quais, com base nas leis estipuladas matematicamente, podem ser deduzidas as qualidades observáveis dos objetos que o modelo simula. De modo semelhante, o pintor impressionista ofereceu aos observadores dois mundos: de perto, vemos uma estrutura artificial de pinceladas, cada uma distinta em si mesma, o todo aleatório e sem forma; a distância, essas mesmas pinceladas produzem em nossa percepção o mundo familiar dos objetos, a paisagem reconhecível: ruas, pessoas, luz e atmosfera.

Comum ao cientista e ao artista era a idéia de que, para representar adequadamente o mundo da observação, era necessário construir um tipo diferente de modelo, um artifício do qual o modelo familiar pudesse emergir como um todo qualitativo. Os artistas eram, nesse sentido, imaginativos, construindo sensibilidades, mas o seu micromundo não era percebido pelo cálculo, e sim espontaneamente, pela anotação e pelo ajuste de suas sensações de cor e de modo a formar uma harmonia de tons. Pode-se ver como, desse ponto de vista, surgiriam as artes não representativas do século XX, nas quais a criação de tais estruturas apareceu como uma atividade livre do artista não coagido por quaisquer requisitos de conformidade ao mundo observado. Para muitos cientistas no fim do século XIX,

26. Sir Arthur Eddington escreveu: "O artista deseja transmitir significados que não podem ser comunicados por detalhe microscópico e, assim, ele recorre à pintura impressionista. De modo bastante estranho, o físico percebeu a mesma necessidade; mas o seu esquema impressionista é uma ciência tão exata e, até mesmo, mais prática em sua aplicação do que o esquema microscópico" ("Becoming", em *The Nature of thePhysical World*, Ann Arbor, 1958, cap. V, p. 103).

27. Há ainda outras diferenças essenciais. A grande importância do atomismo no começo da química moderna está na descoberta de que substâncias diferentes combinam-se em proporções fixas e de que todos os espécimes de um elemento ou composto têm um peso constante por unidade de volume. Essa descoberta abriu ao químico e ao físico molecular e atômico a perspectiva de descobrir leis matematicamente exatas. O conceito de átomos existia na Antigüidade e resultou de uma reflexão profunda sobre os fenômenos — Demócrito explicou diferentes qualidades e propriedades físicas por variações no tamanho e nas formas dos átomos —, mas o atomismo clássico era integralmente qualitativo, mesmo em relação ao tamanho e à forma das partículas, e permitia pouca ou nenhuma dedução prática. Observou-se que o açúcar e o sal se dissolviam na água, e que substâncias diferentes podiam ser misturadas para formar novas substâncias homogêneas, e inferiu-se dessas observações que as substâncias deviam consistir de partículas diminutas invisíveis. Mas os atomistas antigos não tinham nenhum método de abordagem das propriedades físicas distintivas dessas partículas, além de algumas vagas especulações sobre a sua constância (cf. Demócrito sobre o caráter ilusório das qualidades sensoriais; cf. Swedenborg sobre as moléculas como pequenas

→ réplicas dos corpos molares; cf. Delacroix em seu *Journal*: "As partículas permaneceram espécimes minúsculos de algumas qualidades primárias de seus agregados molares"). No impressionismo, quase não percebemos o espírito do novo atomismo científico, que era experimental, além de matemático, quantitativo, teórico e dedutivo. Os impressionistas usavam o pincel livremente, variando seu tamanho, direção e cor de acordo com os requisitos do todo pictórico, que tende a ter um efeito vago e impreciso, apesar de unifi-

→ cado pelas afinidades e contrastes de cor e textura. Se o surgimento da teoria atômica moderna, por volta de 1800, foi sucedido na arte pelo neoclassicismo como um estilo de formas distintas e regulares e perfeita definição dos elementos, o atomismo impressionista situava-se no pólo oposto dessas qualidades intelectuais atraentes.

28. Ver George M. Fleck, "Atomism in Late Nineteenth-Century Physical Chemistry", *Journal of the History of Ideas*, v. XXIV, n. 1, jan.-março 1963, pp. 106-14.

o quadro teórico, o modelo físico, era uma ficção. A realidade dos átomos, e mesmo das moléculas, não era uma questão séria; eram conceitos arbitrários com a ajuda dos quais podia-se explicar o visível.[28]

Mas essa analogia entre ciência e arte pode ser levada a extremos. Se, por um lado, os cientistas e os artistas partilhavam as idéias práticas de que o modelo construído pode ser justificado pelo quanto ele responderá pelos fenômenos visíveis, e de que vários modelos diferentes são possíveis, por outro, a superfície pintada dos impressionistas continuava a fazer parte do mundo visível e conservava muitos vestígios da aparência diretamente experimentada sob condições especiais selecionadas, portanto correspondendo ao mundo com muito mais fidelidade do que qualquer micromodelo físico de seu tempo correspondia à observação direta.

CAPÍTULO 11 O IMPRESSIONISMO NA HISTÓRIA

O conceito de impressionismo como estilo de um período é obscuro e problemático, pois os critérios normalmente usados para definir um estilo não parecem se ajustar a esse caso. Além disso, existe uma outra visão do impressionismo, segundo a qual essa arte não foi um fenômeno localizado, restrito a um lugar e tempo, e significativo para uma cultura e perspectiva específica. Seria antes um tipo de arte mais geral, e um modo de abordar a arte, surgido em momentos e em lugares diferentes, como produto recorrente de tendências inerentes à natureza da realização de imagens.

A noção do estilo de um período é normalmente baseada no caráter da arte em sociedades relativamente homogêneas e estáveis, em que as obras dos pintores correspondem às práticas estabelecidas, práticas comuns naquele lugar e época. Um estilo é geralmente inteligível, popular e adaptado a tarefas comumente atribuídas a artistas. O impressionismo francês foi principalmente o produto de alguns pintores[1] — "cinco lunáticos e uma mulher", segundo um crítico mordaz — que se desviaram da norma durante a sua fase mais ativa. Na época em que formaram esse estilo, não foram apreciados ampla ou entusiasticamente, exceção feita a algumas manifestações de solidariedade. Para a maioria dos observadores, as obras impressionistas pareciam estranhas, até mesmo absurdas. Por volta de 1890, quando esses pintores passaram a ser admirados e a sua arte, imitada, surgiram outros estilos que sofreram descrédito semelhante até serem reconhecidos como válidos uma ou duas décadas depois. No período de sua formação, o impressionismo era uma abordagem excepcional. Mas a arte acadêmica aclamada na época é hoje considerada relativamente sem importância.

Portanto o impressionismo não pode ser descrito como um estilo convencional, pois não foi um tipo de arte difundido em seu tempo. Não satisfazia o gosto da maioria das pessoas interessadas em arte, nem mesmo da maioria dos artistas. Descobrir as atitudes populares em relação à pintura requer examinar obras que, de outra maneira, não despertariam muito interesse e teriam pouca importância para o desenvolvimento da arte subseqüente. Ao estudar a história da arte como uma história de conquistas, grande parte das pinturas do Salão contemporâneas ao impressionismo pode ser negligenciada, mesmo possuindo significado para a história cultural. Tais obras, no entanto, afetaram o primeiro estágio da carreira dos jovens impressionistas, quando estudavam os pintores mais antigos, e serviram de chamativos conservadores, inspirando-os

1. Os nomes mais freqüentemente identificados com o impressionismo na década de 1870 como um movimento original de arte incluem Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Morisot, Manet, Caillebotte, Degas, Bazille, Guillaumin, Cézanne e Mary Cassatt. Gauguin e Van Gogh certamente foram impressionistas durante algum tempo (ver a conclusão), e artistas menos conhecidos, como Eva Gonzalés, também refletem claramente o estilo.

por contraste a vôos mais altos de originalidade conceitual e técnica.

Os termos usados repetidamente na discussão dos capítulos 1 a 9, relativos ao conceito e à estética do impressionismo — "luz", "percepção" e "experiência direta" —, eram mais difundidos no campo do espiritismo. Quando o impressionismo estava emergindo por volta de 1868, pelo menos quatro milhões de pessoas no mundo ocidental acreditavam em espíritos, fantasmas e fenômenos ocultos, e na comunicação com as almas desencarnadas dos mortos. A estimativa é baseada nas assinaturas de duas revistas espiritualistas chamadas *Light* e *Banner of Light*. Em meados da década de 1870, o movimento espiritualista tinha aproximadamente vinte milhões de adeptos. Do ponto de vista da história cultural e estatística social, o impressionismo foi, na sua época, uma atividade extremamente limitada e insignificante de mais ou menos uma dezena de pintores, além de alguns admiradores. De maneira geral, não era apreciado, exceto por alguns outros artistas e amantes da arte. Porém, por volta da década de 1890, tornou-se um modelo, e foi copiado e difundido pelo mundo inteiro. Se quisermos considerar o impressionismo o estilo de um período, devemos abordá-lo de um outro ponto de vista diverso daquele que nos permite falar do gótico como o estilo da Europa ocidental no fim da Idade Média ou do estilo faraônico como típico do Egito durante os três milênios anteriores à conquista romana.

Uma tentativa de isolar um único estilo de arte e conectá-lo com um tempo histórico e uma região exige outras considerações além das óbvias de data e lugar de origem das obras. Para compreender as peculiaridades do impressionismo francês e a carreira desses poucos pintores é preciso levar em consideração o que aconteceu entre 1850 e 1885 na França. Examinar eventos contemporâneos na América, Alemanha ou Inglaterra ajuda de certa maneira, mas não muito. Algumas idéias que eram comuns na França nas décadas de 1850 e 1860 também devem ser levadas em conta, assim como a sua rejeição ou tentativas de modificá-las nas décadas de 1860 e 1870. Ao aprofundar o estudo da pintura impressionista, tanto do ponto de vista artístico quanto dos valores e experiências pessoais daqueles que criaram a nova arte e transmitiram por ela algo de suas atitudes na vida, somos levados a examinar as atitudes e instituições mais contemporâneas e a traçar paralelos com outras artes na França durante aquelas décadas.

A pintura impressionista possui semelhanças surpreendentes com aspectos coincidentes da vida social e do pensamento de seu tempo e lugar, semelhanças mais pronunciadas do que em qualquer outra forma de arte de sua época. Apesar de seu caráter excepcional, a nova arte foi uma expressão particularmente significativa dos novos valores que surgiram em seu tempo.[2] O impressionismo pode ser considerado como a arte de um período, no sentido amplo do historiador mais aberto, devido à multiplicidade de vínculos entre a pintura — tão excepcional e restrita a pouquíssimas pessoas — e o mundo complexo e maior de ação, eventos, idéias e valores da segunda metade do século XIX. Nesse sentido, o impressionismo pode ser chamado de estilo de um período. Tal designação não nos permite afirmar que, se uma obra foi realizada na França em 1875, é impressionista em seu estilo, mas sim que, se é impressionista, deve ter sido realizada na França durante esse período, a menos que seja um produto da idade avançada

2. Ao defender os impressionistas em 1877, por ocasião da terceira exposição, seu jovem amigo Georges Rivière escreveu que ninguém antes deles havia percebido tão completamente as qualidades da vida parisiense contemporânea. Suas pinturas eram, para ele, verdadeiros documentos da modernidade, assim como realizações artísticas. A explicação de sua natureza deve, argumentou ele, ser buscada em sua própria época e lugar.

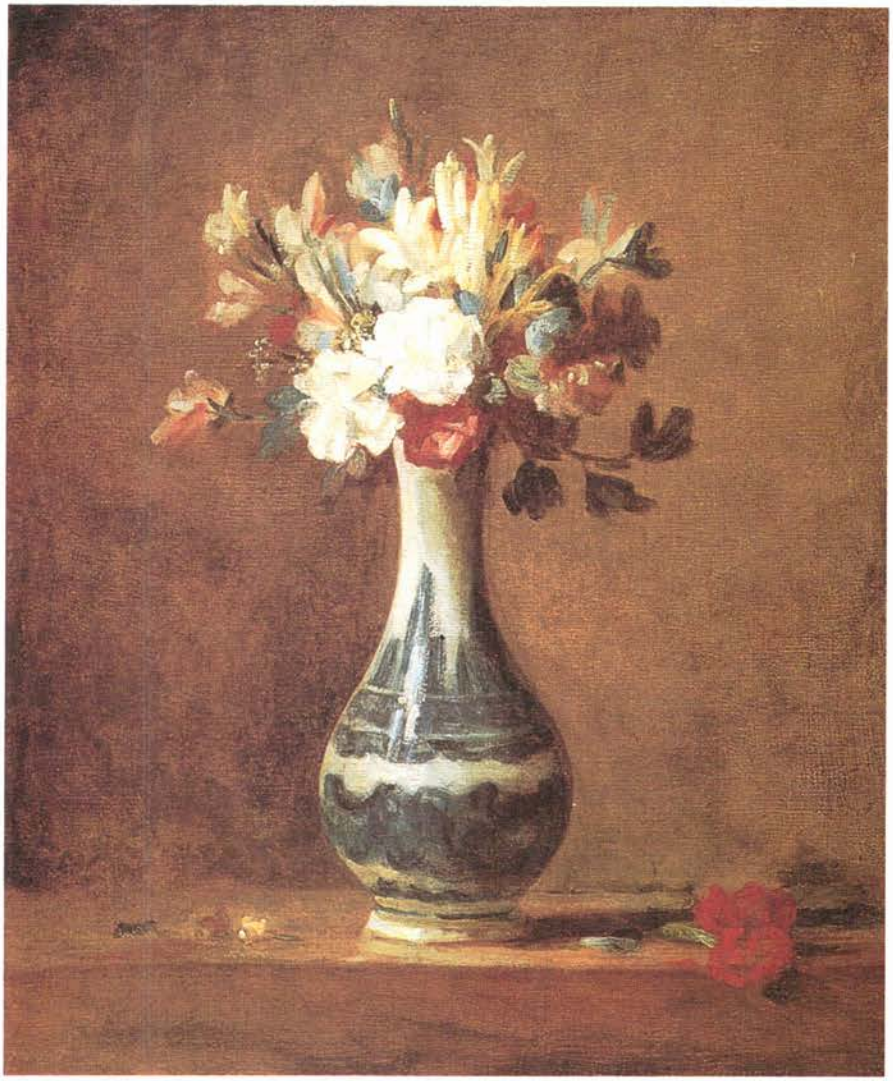
dos pintores que viveram no século seguinte ou uma imitação tardia de seu estilo, e que aparece ainda hoje.

Outro conceito do impressionismo como o estilo de um período deriva de nossos valores atuais. Para construir uma seqüência de obras de arte com sentido histórico — aquelas obras que foram decisivas para a arte subseqüente, e nas quais apareceram pela primeira vez as possibilidades que foram realizadas em muitas obras posteriores — e acompanhar a arte em sua sucessão como o curso de descobertas científicas, é preciso reconhecer que, assim como na ciência, somente algumas raras mentes muito originais foram responsáveis pelas novas idéias básicas, embora muitos trabalhadores tenham contribuído para a sua aplicação e desenvolvimento, ou refinamento. Do mesmo modo, os quadros criados por alguns pintores impressionistas entre 1865 e 1885 são a série de obras mais eficazes e influentes na sucessão dos novos estilos nos últimos duzentos anos.

As idéias essenciais da nova arte foram realizadas pelos pioneiros individuais de maneiras variadas, com diferentes pesos dados a aspectos particulares do estilo. Na geração seguinte, foi possível aos pintores construir em direções opostas, desenvolvendo mais um ou outro lado dessa arte, portanto mudando a opinião aceita do impressionismo como um todo distinto. Em segundo lugar, o que pareciam valores críticos, libertadores, tanto no plano pessoal quanto no social, logo deixaram de ser problemáticos e se tornaram interesses banais que não mais envolviam o indivíduo em uma luta contra valores estabelecidos, servindo até mesmo como meio de acomodação ou fuga do conflito. Portanto as imagens do meio ambiente e do espectador e espetáculo, com o novo colorido e pincelada, foram absorvidas como uma arte agradável, decorativa, em um estilo transparente, agora facilmente inteligível. Os encantos das vistas e os prazeres do momento como campo de liberdade pessoal poderiam mascarar as restrições maçantes da vida social e seus conflitos profundos.

O impressionismo como uma fase criativa foi um episódio breve na história da arte e na cultura francesa. O novo estilo de pintura foi rapidamente generalizado como método e copiado por toda parte. A sua técnica e suas imagens se tornaram tão comuns quanto as ocasiões representadas nos quadros. Originando-se de uma situação em que os valores estéticos radicais tinham uma função crítica e libertadora, o impulso originário perdeu sua força logo após para uma nova geração de artistas que havia herdado a independência pessoal dos impressionistas, o seu ideal da percepção sincera, a sua confiança no poder expressivo da cor e da execução direta.

Qualquer tentativa de explicar as características da pintura impressionista não pode deixar de considerar a sua genealogia. Somente um pequeno número de pintores anteriores contribuiu diretamente para essa arte. Em sua própria época, os impressionistas introduziram principalmente qualidades e idéias importantes para a arte posterior. Apesar das fortes reações contra as obras dos impressionistas, repudiadas por não serem consideradas suficientemente artísticas, a arte posterior absorveu suas características. Além disso, a postura dos impressionistas como artistas inventivos, independentes, abertos a novas percepções, mas com um ponto de vista próprio definido, ajudou a formar o que



109 JEAN-BAPTISTE CHARDIN, *Buquê de cravos, tuberosas e ervilhas-de-cheiro em um vaso de porcelana azul e branco*, 1755-60, óleo sobre tela, 44 x 36 cm, National Gallery of Scotland, Edimburgo.

110 THOMAS GAINSBOROUGH, *Mrs. Richard Brinsley Sheridan*, 1785-87, óleo sobre tela, 220 x 154 cm, National Gallery of Art, Washington. Coleção Andrew W. Mellon.

hoje é considerado o exemplo moderno do artista autêntico. Embora tenha surgido antes e agora seja aplicado a artistas para os quais a visão é imaginativa e construtiva, e não consagrada ao reflexo de um meio ambiente, o conceito de estilo pessoal como uma maneira de ver deve muito aos impressionistas. Em todos esses aspectos, o impressionismo não foi apenas um evento histórico localizado em um ponto fixo no tempo e no espaço, mas também um elo em uma linha contínua de realizações, uma corrente realmente importante. Sem os impressionistas, grande parte do que valorizamos na arte contemporânea teria, sem a menor dúvida, se perdido.

O impressionismo era tão compatível com uma cultura maior e com necessidades e sensibilidades correntes que, uma vez clara a sua natureza, evocou uma aplicação e repetição universal, e milhares de pinturas foram criadas nesse estilo

por toda a Europa, América e Japão. Mas essas imitações não apresentam as características que pertencem a uma descoberta importante, à primeira realização de uma nova possibilidade — sempre um salto difícil e raro. Muitas das pinturas que imitam os impressionistas franceses podem ser desfrutadas e admiradas, mas não prendem o observador como as obras impressionistas originais. Nem sempre há uma conexão entre a originalidade que cria um estilo e um alto nível de realização artística, mas essa ligação ocorreu com freqüência suficiente para sugerir que existe uma relação plausível entre ambos. Pelo menos essa correlação

aplica-se a várias obras na tradição ocidental da arte, e oferece um motivo para a grande preocupação com a originalidade que persegue os artistas do nosso século. O empenho pela originalidade pode ser justificado pragmaticamente, embora muitos que buscaram o novo não tenham produzido obras de interesse duradouro. Grandes obras de arte, enquanto criações originais, quase sempre foram o resultado de fortes impulsos de fazer o que somente determinados indivíduos podem fazer e o que lutaram para realizar a despeito de todos os obstáculos e riscos de fracasso. Tal esforço não precisa ser acompanhado da consciência da originalidade.

Em contraste com os aspectos da originalidade impressionista, estão a estética e o modo de ver impressionista, além de seu material e conteúdo temático. O impressionismo não foi somente uma realização das décadas de 1860, 1870 e 1880, mas também uma fase na evolução universal dos estilos — um estilo que aparece quando certas precondições existem. Essas precondições podem ser consideradas inerentes na arte ou em nossa maneira de perceber. Uma fase "impressionista" foi observada na pintura chinesa, na pintura romana tardia (quando foi chamada de "ilusionismo") e na arte européia dos séculos XVII e XVIII. Os autores do século XVIII que primeiro viram as obras de Chardin e Gainsborough, viram-nas contra o fundo da arte tradicional, descrevendo-as de uma maneira que nos parece notavelmente semelhante às descrições posteriores das pinturas impressionistas. Esses escritores ficaram admirados especialmente com o uso dos pequenos pontos de cor. Perceberam que os pintores não estavam interessados no desenho, mas somente em cor e sensações, e observaram a imprecisão da pincelada e a importância da luz e da sombra. Ainda assim, quando nos voltamos para uma pintura de Chardin ou Gainsborough, não podemos deixar de notar que são quadros do século XVIII e que são completamente diferentes das obras que chamamos de impressionistas [FIGS. 109, 110]. Obras de artistas como Chardin e Gainsborough podem ser chamadas de "impressionísticas", em vez de "impressionistas", sendo o primeiro termo usado para designar pinturas que possuem traços semelhantes a algumas características da arte impressionista francesa. Mas tais pinturas não devem ser confundidas com obras dos impressionistas, que constituem uma escola distinta.[3]

Por que se supôs que quase todo grande ciclo de arte inclui uma fase impressionística? Uma das razões tem relação com um juízo de valor, isto é, que toda arte atravessa um ciclo que começa com uma fase ingênua de simplicidade infantil, mas, com o tempo, se torna adulta, robusta e madura, com formas naturalistas fortemente modeladas, depois, excessivamente maduras, e, finalmente, velhas e em decadência.[4] A fase impressionística era considerada um estágio de declínio em que as formas sólidas desapareciam e tudo era dissolvido em atmosfera e luz, fenômenos menos tangíveis, menos estáveis e, portanto, menos ordenados e menos nobres como elementos em uma obra de arte. A cultura alexandrina, no fim da Antigüidade, foi vista como uma fase impressionística típica. Também pertence a essa categoria um estilo de literatura que inclui o romance, o poema lírico divertido e o verso engenhoso, completamente leve. Na arte impressionística, forma e profundidade, no sentido imponente da poesia épica e dramática, se

3. Antes do impressionismo, os artistas falavam do olhar com admiração e, sem dúvida, ansiavam por uma representação mais imediata e completa do visual. Mas o que tinham em mente era uma fidelidade a uma percepção das formas e cores conforme havia sido estabelecido pela prática de sua época, uma prática que podia ser modificada somente se aperfeiçoada para a sua meta verística. Quando, em sua peça de 1772, *Emilia Galotti* (ato 1, cena 4), o escritor alemão Gotthold Lessing faz o seu pintor retratista dizer: "Que pena não podermos pintar diretamente com os nossos olhos! Na longa viagem do olho pelo braço até o lápis, quanto perdemos!", ele não estava concebendo um ideal impressionista do desenho, mesmo que a sua noção de uma arte procedendo como se por um reflexo direto do olho, sem a luta da realização por meio de uma técnica laboriosa em vários estágios, indique um estilo impressionístico latente. A distância do pintor de Lessing em relação a esse estilo aparece claramente em outro comentário feito por ele: "Ou, Príncipe, o senhor mantém que Rafael não teria sido o maior de todos os artistas mesmo que desafortunadamente tivesse nascido sem mãos?" (*Lessings Werke*, Salzburgo, 1953, p. 369). Esse texto forneceu ao refinado crítico Julius Meier-Graefe o título "Raphael without Hands" ["Rafael sem mãos"] para um capítulo de seu livro sobre Renoir, que descreve o velho artista artrítico pintando com pincéis presos por correias nos pulsos e ditando a seu assistente, com uma vareta atada de modo semelhante, os detalhes de uma escultura.
A concepção de uma passagem direta do olho à mão, sem a intervenção do pensamento ou da memória, talvez esteja por trás da idéia do biólogo Max Verworn (*Zur Psychologie der primitiven Kunst*, Jena, 1907, 2. ed. 1917; *Die Antaugider Kunst*, Jena, 1909; e *Die plastische Kunst*, Jena, 1914) de

perderam. Esse estilo também se estendeu às artes européias do século XVIII, assim como à arte chinesa posterior, na qual pode ser descoberto um aspecto do excêntrico e pessoal que não se submetia à grande tradição.

Há outra abordagem do uso histórico do impressionismo ou do impressionístico, abordagem em sua maior parte independente dos juízos de valor que derivaram da aceitação de uma norma clássica, da qual qualquer desvio pareceria fraqueza ou decadência. Essa abordagem origina-se da visão de que a pintura — como a literatura, uma arte de representação — começa com a retratação de objetos distintos, exatamente como a descoberta do mundo na infância começa com a separação e o manuseio das coisas, com o toque exploratório e o movimento físico, tanto quanto com a visão. Com o tempo, tornamos-nos cientes de tudo que qualifica as coisas, tais como: suas interações; o seu fundo e aparência em diferentes circunstâncias e perspectivas; o vazio ou espaço entre as coisas conforme a posição e disposição do observador; as modificações causadas pela luz e sombra e pela atmosfera; as mudanças devidas ao movimento. Percebemos, então, dois pólos na nossa experiência do mundo.[5] Um é o palpável, ou tátil ou háptico como é chamado às vezes, e inclui qualidades de estabilidade, fechamento, definição e clareza mediante a centralização de objetos distintos na percepção e no pensamento. No pólo oposto, o estável, o centrado e o fechado estão ligeiramente à mercê do móvel, do mutável, do contingente, do impreciso na aparência, do contínuo como oposto ao discreto, e da luz e do ar sem amarras. Considerando-se esses dois pólos em nossa experiência e conhecimento visual do mundo e suas conexões com o pensamento, o fato de que a arte começa com o primeiro e se move para o segundo é fácil de ser compreendido.

A expressão dessa visão na história da arte foi desenvolvida no começo do século XX por historiadores da arte europeus, especialmente pelo austríaco Alois Riegl e pelo suíço Heinrich Wölfflin, que tentaram fundamentar essa interpretação em uma concepção psicológica da ordem latente em que a percepção e a compreensão se desenvolvem. Ao tentar explicar a diferença entre a ciência do século XX e suas predecessoras, pensadores, como o astrônomo e físico britânico Sir Arthur Eddington, destacaram o exemplo da pintura impressionista como uma arte que não está preocupada com coisas, mas com as relações entre as coisas, com campos, e movimentos e forças. No capítulo 10, essa abordagem mostrou-se inadequada. Entretanto, a abordagem ampla de Wölfflin tem um forte apelo devido a sua generalidade. Ele trouxe à tona o fato interessante de que as artes impressionísticas e que se assemelham ao impressionismo francês em aspectos importantes aparecem em diferentes momentos em culturas distantes entre si, sem nenhuma conexão histórica, nenhuma continuidade de prática definida.[6] É como se, na árvore da arte, ramos diferentes do mesmo tronco, ou mesmo de árvores diferentes, com uma ramagem independente, em certos estágios de desenvolvimento não somente demonstrassem formas semelhantes, como também, mais notavelmente, com o tempo, uma seqüência similar de formas. O estilo de arte A é seguido pelo B, e B por C; em uma cultura similar, A2 é seguido de B2 e C2, e assim sucessivamente. Porém não se pode ignorar o fato de que o número dessas seqüências de longo alcance, movendo-se do háptico para o óptico, com uma semelhança significativa

→ que a arte dos pintores rupestres, com as suas espantosas representações de animais em movimento, era um tipo de reflexo da percepção, que ele chamou de arte "fisioplástica", em contraste com as dimensões analíticas e conceituais da representação de artistas posteriores, que ele denominou "ideoplástica". A idéia de Verworn não foi capaz de reconhecer, nessa obra pré-histórica, os elementos típicos da forma "conceitual": a distinção das partes, as posturas generalizadas, o corpo de perfil, mas com as patas e os chifres virados, como se visto de frente. Uma tentativa subseqüente de F. Adama van Scheltema, *Die altnordische Kunst*, 1923, para apoiar a noção de Verworn com o exemplo comparativo dos desenhos de uma mulher débil mental, não é igualmente convincente.

4. Tais ciclos são caracterizados nos escritos e pensamento do filósofo italiano Giambattista Vico, do arqueólogo e historiador clássico alemão Johann Winckelmann, do poeta/crítico/filósofo alemão Johann Herder, do filósofo alemão Friedrich von Schelling e do escritor alemão Ludolf Wienbarg.

5. Tais pólos foram analisados por um amigo dos impressionistas, o pintor italiano Diego Martelli, em 1879 (*Scritti d'arte di Diego Martelli*, A. Boschetti, org., 1952).

6. Heinrich Wölfflin era fascinado pelo *Entwicklungen* (desenvolvimento, evolução) da arte, tema que seus seguidores, como Van Scheltema e Paul Frankl, continuaram a desenvolver.

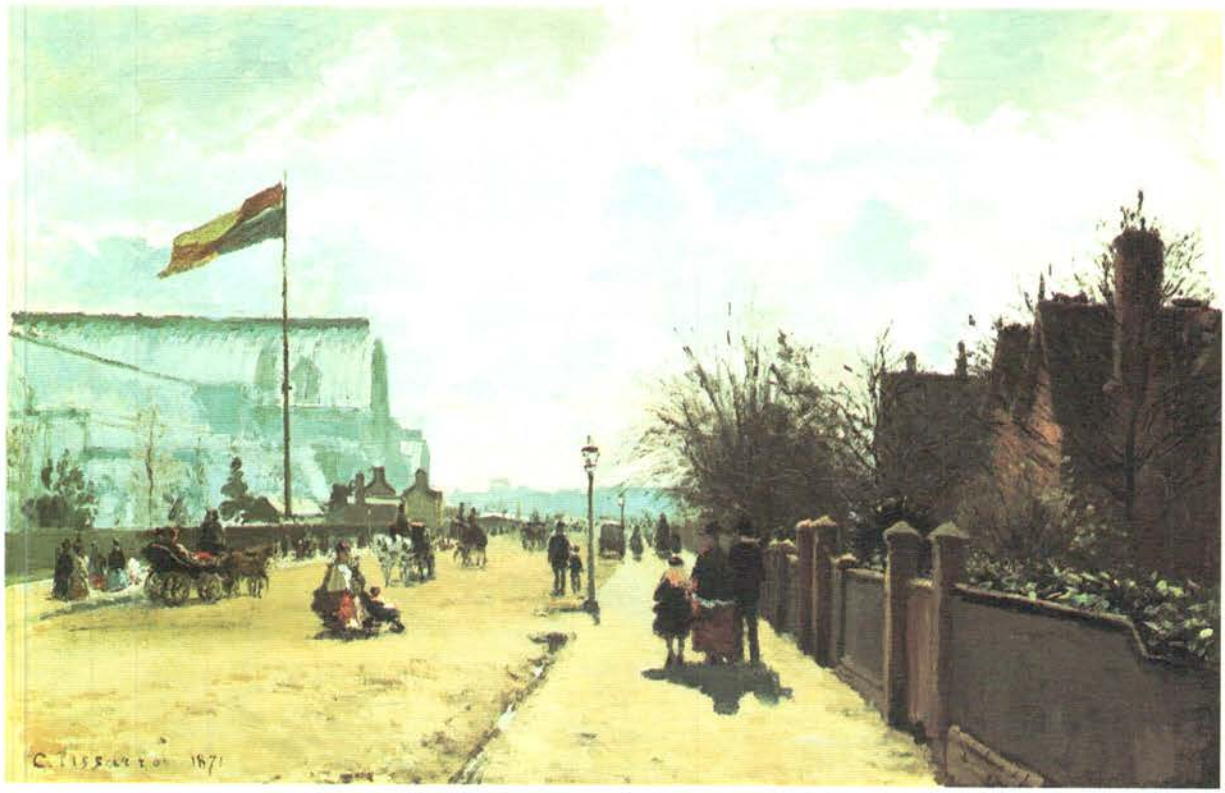
de tipos, é pequeno. Não mais de três seqüências estilísticas — a ocidental moderna desde a Renascença, a greco-romana e a do Extremo Oriente — desenvolveram uma fase impressionística que pode ser comparada ao impressionismo francês. O que, nessas três culturas, explica o surgimento de um estilo impressionístico, mesmo admitindo-se que ele está latente nas condições de percepção ou depende de um processo universal de desenvolvimento em nossa maneira de interpretar ou organizar o mundo visual? Mais relevante do que fatores psicológicos é o grau da semelhança desses estilos impressionísticos com o impressionismo moderno, não somente porque esse paralelo fornece uma visão mais clara de tais estilos, como também porque propicia uma melhor compreensão do caráter distintivo das obras impressionistas. O que é uma pintura impressionista torna-se mais claro se as diferenças em relação às obras quase-impressionistas ou impressionísticas de outros tempos e lugares forem levadas em consideração.

Uma segunda questão de interesse para a compreensão da pintura impressionista é até que ponto o conceito de impressionismo é aplicável a outras artes além da pintura. Autores mencionaram alguns músicos como impressionistas, mas são personalidades desconhecidas atualmente, como por exemplo Federico Mompou. O termo também foi aplicado a Richard Wagner e Emmanuel Chabrier, e a Claude Debussy, que o rejeitou. Renoir, que conheceu Wagner em 1881, em Palermo, e pintou o seu retrato, achava que a sua música era impressionista. Mais recentemente, o conceito se estendeu como uma categoria geral da música do fim do século XIX. Além do mais, o exemplo dos pintores foi usado já em 1879 pelo crítico e historiador Ferdinand Brunetière para caracterizar o novo romance francês e sua sintaxe inovadora. Em nosso século, filólogos e estatísticos da linguagem, estudando o vocabulário e a sintaxe do romance e da poesia franceses do período de 1860 a 1900, encontraram analogias com a pintura impressionista. Mallarmé, em vida, foi descrito como um poeta cuja sintaxe era fragmentada e salpicada como as formas em um quadro impressionista. Observações semelhantes foram feitas a respeito dos Goncourt,[7] e a famosa definição de Nietzsche da decadência da cultura moderna, que ele aplicou a Wagner, foi extraída quase que literalmente da análise feita por Paul Bourguet da prosa extremamente pictórica dos Goncourt.[8] Em sua arte, comentou ele, a página é mais importante do que o capítulo, o parágrafo, mais importante do que a página, a frase, mais do que o parágrafo, e a palavra, mais do que a frase — a página inteira sendo, muitas vezes, um único período de orações alinhavadas nas quais o sujeito e o predicado não são facilmente discernidos. Essa noção de prosa artística como uma estrutura complexa de frases abruptamente justapostas, nuançadas, com pequenos elementos surpreendentemente contrastantes, foi um ideal do estilo literário nas décadas de 1870 e 1880.

Se o conceito de impressionístico como um tipo de arte encontrado em culturas distantes entre si parece tornar essa arte um fenômeno supracultural ou transcultural, a visão do impressionismo francês como um estilo comum a artes diferentes da mesma época e lugar confere a esse estilo a essência de um estilo cultural, um modo influente de pensamento e expressão. O psicólogo Eric Rudolf Jaensch, reagindo contra o físico e filósofo austríaco Ernst Mach e seus colegas pensadores,

7. Joris-Karl Huysmans em *À rebours*, cap. 14, Paris, 1977, pp. 309-11 (publicado originalmente em 1884), já tratava o estilo refinado dos Goncourt como remanescente das "civilizações decrépitas", igualando-o ao dos poetas romanos tardios: Ausônio, Claudiano e Rutílio Namaciano. [*Às avessas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.]

8. Ver também a carta de 1884-5 de Nietzsche ao pianista/organista e comentador de música Carl Fuchs sobre a decadência de Wagner e da música moderna: "Ambigüidade no ritmo, cujo efeito é que a pessoa não sabe e não *deveria* saber se algo é de uma maneira ou o contrário [...] permanece um sinal de dissolução [...] isso é decadência". *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, Christopher Middleton (org. e trad.), Chicago, 1969, p. 233.



111 CAMILLE PISSARRO, *O Palácio de Cristal*, 1871, óleo sobre tela, 47,2 x 73,5 cm, The Art Institute of Chicago.

afirmou que a ciência moderna é fundamentalmente impressionista e, juntamente com a filosofia moderna, sobretudo sob a influência do filósofo francês Henri Bergson, estava no caminho errado por causa de seu compromisso com os valores e a perspectiva impressionistas combinados com uma visão positivista das sensações como experiências últimas sobre as quais o nosso conhecimento do mundo é construído. O conceito de impressionismo como estilo foi, aqui, estendido para além da pintura e da literatura para abarcar toda a atividade intelectual de um período histórico, e é tratado, na realidade, como um modo de vida.

Quais eram as características desses estilos impressionísticos e até que ponto eles se pareciam com o impressionismo francês? O primeiro surgiu na arte romana tardia. Foi chamado de "ilusionista" porque os pintores não estavam muito interessados em representar os objetos em seu aspecto linear confinado, uma prática que regulou a arte clássica a partir do século VI a.C. até o começo do período imperial de Roma ou um pouco antes. Representavam as coisas, pelo contrário, sob os efeitos de luz e atmosfera no espaço profundo. Quando essas pinturas antigas foram descobertas no século XVIII, Johann Winckelmann, um estudioso com acentuado pendor classicista, caracterizou-as como "*flüchtig wie ein Gedanke*" ("fugidias como o pensamento"), uma frase eloqüente que expressa, em contraste com o caráter escultural da arte clássica, o não-corporal e espectral nesse estilo romano.[9] Parece pertencer a outro mundo diverso das formas gregas definidas, arquitetônicas. Embora acessíveis em Pompéia, Herculano e Roma,

9. Johann Winckelmann, *Geschichte der Kunst der Alterthums*, Dresden, 1764 [*Reflexões sobre a arte antiga*, Porto Alegre, Movimento, 1975].

essas obras foram pouco apreciadas e estudadas por eruditos clássicos até depois de o impressionismo ter-se desenvolvido na Europa ocidental. Os primeiros arqueólogos e estudiosos de história da arte a examinar, sem o preconceito habitual, as pinturas nesse estilo atmosférico, impreciso, foram observadores como Franz Wickhoff, que também se sentiram atraídos pela nova pintura moderna.[10] A mudança no ponto de vista é um exemplo claro e revelador de como uma percepção diferente da arte antiga pode ser influenciada pelo novo no tempo em que se vive. Às vezes, ocorre o inverso. A experiência da arte anterior pode dar idéias e estimular artistas e até mesmo inspirá-los a mudar seu modo de trabalhar, como aconteceu na Idade Média, na Renascença e no século XX.

Um exemplo do ilusionismo antigo, no Metropolitan Museum of Art, é proveniente de Boscotrecase, local perto de Pompéia. É um quadro pequeno sobre uma parede preta, representando um relicário. O caráter de sítio religioso pode ser percebido pelas estátuas, fitas e guirlandas e pela árvore típica que se ergue no terreno sagrado. As figuras apresentam um ar cerimonioso, como se estivessem participando de um ritual. A pintura é modelada pela luz que cai sobre os objetos representados com cores vivas em intenso contraste e, acima de tudo, pela pincelada. O artista sugeriu as formas das árvores, figuras e estátuas não delineando os seus contornos, mas pela justaposição de pequenos toques de cor, que se fundem em nossa percepção do conjunto.

Esse tipo de pintura difere do impressionismo da França em vários aspectos dignos de nota. Em primeiro lugar, a cena não é representada como se contemplada de um ponto fixo na paisagem por um observador que, ao vê-la, a apreende como um todo, ordenada em suas linhas e grandezas em relação à posição do olho. As linhas do pórtico — com o telhado visto de cima — não se ajustam com a perspectiva da torre, cuja superfície superior não pode ser vista, um desvio muito mais drástico se comparado ao que vemos nas representações vibrantes de uma estação ferroviária feitas por Monet [VER FIGS. 13, 41, 42]. O quadro é, também, bastante formal no agrupamento de suas partes, com um grande objeto central e outros pequenos flanqueando. Além disso, a relação de luz e sombra não condiz com uma fonte única de iluminação, e não há céu ou horizonte. Nessa arte antiga da paisagem, as nuvens raramente são representadas, embora sejam freqüentemente descritas por poetas romanos. Porém, na arte muito menos naturalista que se seguiu, as nuvens são comuns, pois é uma arte cristã e as nuvens simbolizam o paraíso. Ilustram os textos sagrados em que Deus e os anjos são colocados no céu ou aparecem sobre elas.[11]

A pintura de Boscotrecase, com a sua luz e sombra, não é, evidentemente, uma representação direta de uma cena na natureza. O artista não apreendeu a experiência visual de modo tão completo quanto os impressionistas franceses. Faltou-lhe o conceito que eles tinham da ampla variedade e interação dos fenômenos naturais e o papel e posição do observador ao dar forma ao mundo observado.

Essas características não-impressionistas se sobressaem mais quando comparamos a obra antiga com um quadro de Pissarro de um lugar que em sua época era visitado, como o santuário na pintura romana, por turistas e viajantes de férias [FIG. 111]. Mostra uma rua em um subúrbio de Londres em 1871, uma vista

10. Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Viena, 1895, traduzido pela sra. Authur Strong como *Roman Art*, Nova York, 1900.

11. A ausência de nuvens na pintura romana e sua freqüência nas primeiras pinturas cristãs e medievais são dignas de nota, pois mostram como um interesse extra-estético em detalhes da natureza determina a sua representação. Elementos que hoje são considerados inerentes a um estilo de arte naturalista podem não existir em uma arte que adotou essa abordagem e estar ainda presentes em uma arte com uma perspectiva essencialmente espiritualista, não-naturalista. Às vezes, na arte clássica, as nuvens eram representadas, mas somente como objetos distintamente delineados em um céu de cor mais ou menos uniforme, nas imagens pagãs do Olimpo e de outros temas que incluíam figuras localizadas no céu.

dominical do caminho que leva ao Palácio de Cristal, em Sydenham: o local preferido para excursões de fim de semana. Na pintura de Pissarro, o espaço da cena é contínuo com o espaço do espectador, que pode ser imaginado no primeiro plano. A linha do horizonte do observador determina a perspectiva, e a luz do céu afeta os tons do vasto primeiro plano e do plano intermediário. Visto à esquerda, o tema do título é completamente secular e moderno, independente da tradição. Uma construção original, de época, o Palácio de Cristal foi projetado para a Grande Exposição de 1851 e reconstruído em 1852-54. O salão de exposições abrigara obras da indústria, as novidades da tecnologia, bens e embarcações de sua época. Portanto era especialmente atraente ao artista impressionista, um inovador extremamente consciente do valor da modernidade e do interesse que ela despertava no público. A concepção e as características do edifício, o seu padrão inspirado em uma estufa, o uso inovador e monumental do vidro e do ferro, o desenho para obter a iluminação ideal para a exposição dos objetos e a circulação de grande número de pessoas, e, até mesmo, o simbolismo de suas dimensões, a extensão correspondendo proporcionalmente ao ano em que foi construído, tudo demonstra uma afinidade com o conteúdo da pintura impressionista e sua perspectiva geral. Em contraste, sem esse céu e primeiro plano, o artista romano isolou em uma parede preta a imagem de um local sagrado, como um relevo ou uma estátua sobre um pedestal, abençoado pela tradição e conectado com o sobrenatural e invisível, embora sob sol forte.

Os impressionistas também representaram cenas da natureza sem sinais da vida moderna. A catedral de Rouen, um edifício medieval, foi tema de Monet e Pissarro. Mas os quadros impressionistas da região rural tornaram visíveis as qualidades da natureza mais significativas para um habitante da cidade que preza o movimento, a mudança e a espontaneidade na percepção de seu meio. Monet representou a catedral não como fizeram os românticos e artistas anteriores, com o objetivo de criar um espírito religioso por intermédio de luz e sombra misteriosas do interior ou mediante o inspirado artifício das linhas construídas, sinuosas, ou ainda pela representação das pequenas casas dos fiéis ao redor da antiga casa de Deus que alcança o céu.[12] Nos quadros de igrejas de Monet, Pissarro e Sisley — todos eles admiradores da arte gótica —, não existe o interesse pelo culto ou ritual, nenhum sentimento de antigüidade solene ou *páthos* da decadência e sobrevivência. Neles, é antes a fachada exterior banhada pela luz do sol que prende o olhar, com os seus detalhes obliterados pela intensidade das cores instáveis e interativas. Para perceber nessa escolha um impulso espiritual, tem-se de admitir que ela não procede mais das convicções ou aspirações religiosas tradicionais, mas resulta dos sentimentos individuais cujos vínculos com a religião são mais poéticos e metafísicos do que confessionais. Na pintura de Pissarro, *Os telhados da antiga Rouen, tempo nublado*, a catedral é o local e fundo do mercado, com grande número de comerciantes e compradores apinhando-se na praça pública, como a multidão em suas cenas dos bulevares de Paris.

Os romanos também gostavam de viajar, de paisagens, do espetáculo do movimento na paisagem, dos prazeres à beira-mar e no rio. Tanto os murais de episódios da *Odisséia* em amplas paisagens quanto pequenos quadros de vilas e

12. Observar a descrição de Flaubert das igrejas bretãs e da intimidade e harmonia da vida que sugerem em *Par les champs et par les grèves*, op. cit., p. 136: "Un charme singulier transpire de ces pauvres églises. N'est-ce pas plutôt leur pudeur qui ravit? [...] Ces églises ont donc un sens harmonique".

balneários litorâneos são expressões dessa preferência. No século VI d.C., o rei ostrogodo em Ravena escreveu a um oficial cuja saúde estava debilitada e havia pedido uma licença para visitar os banhos em Baiae, perto de Nápoles:

> Vai. [...] Busca o sol, o ar puro e o litoral acolhedor dessa baía adorável, densamente engastada com portos e pontilhada de ilhas admiráveis. [...] Há embarcadouros compridos projetando-se no mar e a pesca mais prazerosa do mundo nas lagoas piscosas abertas ao céu.[13]

Cassiodoro, o estadista e escritor romano que compôs essa carta para o rei, deixou também descrições pitorescas de Ravena e do litoral próximo, às vezes vistos a grande distância, e observou a aparência cambiante da paisagem em estações e climas diferentes. Depois de ver mosaicos do mesmo período em Ravena, com os seus fragmentos esquemáticos, limitados de paisagens, os relatos de Cassiodoro parecem surpreendentes. Porém, mesmo nos séculos I e II, quando a arte era mais impressionística, a pintura romana de paisagem não conseguiu representar grande parte do que os escritores observaram em seus relatos dos prazeres da natureza e dos balneários à beira-mar. As inúmeras imagens do teatro, do circo e do hipódromo, especialmente em mosaicos de grandes vilas, raramente apresentam os cenários do espetáculo, os grupos de pessoas e os observadores individuais, ou fenômenos como as sombras coloridas mutáveis, lançadas pelos toldos amarelos, vermelhos e púrpuras do teatro, observados pelo poeta e filósofo romano Lucrécio.[14]

Nenhuma pintura de paisagem entre as que sobreviveram dos séculos do Império romano é comparável em completitude de percepção às descrições do rio Mosela pelo poeta Ausônio. Ele descreveu com minúcias de cor e luz os reflexos das colinas e vinhas na água:

> O riacho azul reflete a colina escura e a água parece verde com os rebentos das vinhas; que cor na água quando a estrela vespertina traz as últimas sombras e encharca o rio com o verde da montanha![15]

O contorno das sombras incorpora-se ao riacho, e a imagem da colina funde-se com a água. O poeta também viu o pôr-do-sol e os reflexos dos barqueiros na água refulgente, com as sombras dos corpos invertidas. Os marinheiros se deleitavam com o reflexo de si mesmos e, com uma surpresa ingênua, observavam os avessos e inversões ilusórios. Assim como a ama segura o espelho em frente à criança para lhe mostrar, pela primeira vez, como o seu cabelo está bonito, os jovens marinheiros, escreveu Ausônio, contemplavam com deleite as ambigüidades do falso e verdadeiro no jogo de sombras.

As observações de Ausônio e Cassiodoro talvez não tenham sido absorvidas na pintura, pois, para os pintores, classe plebéia urbana, esse tipo de prazer com a paisagem rural não era um elemento significativo em suas vidas e em sua maneira de ver o mundo como era para o estadista ou poeta aristocrata, que possuíam grandes propriedades.[16] Os barqueiros no rio podiam se encantar com os reflexos na água como parte de seu ambiente de trabalho; mas esses fenômenos

13. Cassiodorus, *Senatoris variae*, livro 9, p. 6, livro 12, pp. 22, 24, 25. Berlim, 1961, pp. 272-3, 278-82.

14. Lucretius, *On the Nature of Things* (*De rerum natura*), trad. Cyril Bailey (Oxford, 1910), livro 4, p. 155.

15. Ausônio, "Mosella" ("O Mosela"), Livro X, em *Ausonius*, Londres, v. I, 1919, pp. 238-41. O texto original diz: "Illa fruenda palam species, cum glaucus opaco respondet colli fluvius, frondere videntur fluminei latices et palmite consitus amnis. Quis color ille vadis, seras cum propulit umbras Hesperus et viridi perfumdit monte Mosellam".

16. Uma diferença importante entre os artistas franceses do século XIX e os artistas romanos foi a falta de independência dos últimos como classe, o que limitou a sua prontidão para explorar as possibilidades de sua arte. Também, após aproximadamente 150 d.C., houve um declínio geral do império e dos recursos para a arte. Ainda assim, na arquitetura, houve um avanço contínuo na inventividade e originalidade entre 200 e 500 d.C.

não eram nem conforto de seu lazer nem material para expressão literária moldada em modelos estabelecidos. Até mesmo o prodígio de luz e movimento que certamente atrairia o olhar dos espectadores plebeus no circo e no hipódromo, o efeito estroboscópico das rodas girando rapidamente, era ignorado nas pinturas romanas dos jogos, embora descrito com vivacidade pelo poeta latino cristão Prudêncio ao comparar o movimento do sol em sua órbita a uma biga na pista de corridas: "A roda resplandecente lampeja ao girar em seu eixo fugidio",[17] percepção que teria de esperar mais de 1.200 anos para ser representada por Velázquez em seu quadro *As fiandeiras* [VER FIG. 115].

A comparação das transcrições literárias de paisagens com as pinturas romanas da mesma época demonstra não somente como os artistas foram relativamente relutantes em explorar percepções de cor, luz e experiência ilusória, em comparação com os escritores; o paralelo também é de relevância considerável para as idéias atuais sobre as relações entre pintura e experiência visual, para a noção de que os artistas viam muita coisa de interesse estético que não se dispuseram a representar em quadros. Muitas vezes, para não dizer sempre, as percepções que consideramos típicas da pintura e creditamos à iniciativa ou prioridade do artista como um guia ou educador do olhar leigo eram exercidas muito antes de os pintores as retratarem. Os pintores romanos que representaram os aspectos da paisagem tal como Ausônio e Cassiodoro descreveram podem ter existido, mas seu trabalho desapareceu. Porém, mesmo a sua redescoberta não mudaria a nossa visão das diferenças entre a pintura ilusionística romana e a impressionista francesa. Além dos aspectos característicos observados na análise da paisagem de Boscotrecase, a arte pictórica romana carece de um estudo extenso e contínuo de luz e cor comparável ao moderno, com as suas estimulantes e abrangentes inovações técnicas e estruturais, que impregnaram tão profundamente toda a arte posterior.

De maneira semelhante, a prática da pintura de natureza-morta pelos artistas romanos não passou da representação de objetos distintos agrupados, sem um cenário concreto ou um meio específico, íntimo. Com exceção de alguns indivíduos excêntricos ou desarraigados, entre os quais alguns filósofos, a consciência da liberdade individual no mundo clássico nunca chegou ao mesmo ponto que na vida burguesa moderna, com a sua noção de domínio privado inviolável e do ser como capaz de moldar, por si só, o meio individual, completamente independente de elos religiosos, comunais, familiares e estatais.[18]

As pinturas romanas, além de carecerem dos aspectos específicos do moderno, também diferiam da arte grega ao empregar luz e sombra e efeitos da atmosfera para obscurecer e transmudar a aparência das coisas. Essa propensão à luz e ao ar provavelmente satisfazia os viajantes romanos e os habitantes de cidades grandes, curiosos a respeito de um mundo para além da pequena pólis grega. Os temas típicos permaneceram religiosos e tradicionais, e possuíam um ar de fantasia, uma sugestão de idílio, poesia e mito. Os estudiosos que investigaram essas paisagens ficaram surpresos com a freqüência, e até mesmo a predominância, de tais temas, enquanto a pintura impressionista do século XIX era decididamente secular e fundamentada nas atitudes do indivíduo urbano menos tradicional. A

17. Prudentius, *Contra orationem Symmachi*, livro 1, linha 317 (Loeb Library, v. 1, p. 375): "emicat ac volucri fervens rota volvitur axe".

18. Na pintura romana, os temas típicos permaneceram ligados, direta ou indiretamente, à religião e à tradição. No retrato de uma paisagem, possuem um ar de fantasia, uma sugestão de idílio e mito. Outros temas permaneceram pequenos e marginais.

Antigüidade, mais especificamente a passagem do culto cívico romano ao cristianismo, carecia de uma vida secular completamente independente.

A essas diferenças corresponde o fato de que o impressionismo originou-se da arte da Renascença, que tinha aplicado, com mecanismos racionais, os princípios da perspectiva geométrica, organizando o quadro com referência ao olho de um observador em um local definido e uma única fonte de luz condizente. Apesar de afrouxar as linhas geométricas implícitas que formam o esqueleto da perspectiva, o impressionismo mantém a idéia de um observador com um ponto de vista espacialmente fixo, embora momentâneo. Esse espectador é um observador mais espontâneo, cuja visão é ao mesmo tempo um confronto objetivo e um instante de sentimento reativo. A mudança da perspectiva do observador determinará diferentes aparências e qualidades do quadro resultante e variadas nuanças de sua atmosfera. A variedade de pontos de vista estruturados no impressionismo corresponde a uma diferença de conteúdo. A pintura ilusionística dos romanos nunca alcançou esse estágio de organização perspectiva consistente. Durante toda a sua longa história, a arte clássica não conseguiu aplicar um sistema estrito, organizado geometricamente, embora os teoremas de Euclides necessários para implementá-lo fossem acessíveis aos artistas. A arte clássica sempre foi fiel ao conceito de composição como um agrupamento de objetos distintos, cada qual com suas formas e unidade típicas, reunidos segundo as normas gerais de ritmo e equilíbrio. Ao contrário do que alguns estudiosos supuseram, nenhuma pintura clássica que conhecemos revela uma perspectiva centralizada coerente.[19] Também falta à arte antiga a riqueza de pontos de vista, esse aspecto de confronto pessoal e espontâneo que marca grande parte da representação moderna.

Outra diferença importante está no fato de que, na arte clássica tardia, a relação da cena representada com o pintor-observador, ao contrário do que acontece em um quadro impressionista, não tem uma continuidade sugerida ou acesso direto. Em outras palavras, o tema pintado não é contínuo com o espaço original do espectador, seja em conteúdo seja em perspectiva — não há trajetórias em profundidade, nem linhas convergentes, nem proximidade aparente ou participação na cena por parte do observador. A representação é isolada, quase sempre como em um mundo distante da imaginação, comparável ao da arte mais antiga, apesar da luz e sombra e da atmosfera naturalistas.

Contrariando a visão comum de que os artistas nos fazem cientes, através de sua obra, de aspectos da natureza que de outra maneira não perceberíamos, os fenômenos representados nas pinturas impressionistas sempre foram conhecidos. Não foi preciso esperar Monet para perceber a luz colorida na sombra, a sua oscilação na folhagem e na água, e a luz tremeluzente em uma superfície ao sol forte. Até mesmo na Idade Média, quando os artistas representavam figuras imaginárias sobrenaturais, e mortas há muito tempo, ignorando totalmente as paisagens, concebendo a luz como um atributo do sagrado simbolizado nos quadros por meio de halos e raios, a luz do sol era freqüentemente percebida como uma presença natural, iluminando os objetos familiares. Para ilustrar uma questão teológica por analogia, São Bernardo de Clairvaux disse: "Quem acreditaria que a

19. Embora haja textos gregos e romanos que falem da convergência de linhas a um único ponto no campo visual e da diminuição do tamanho aparente de um objeto na medida em que ele se distancia dos olhos, não encontramos, entre os milhares de pinturas clássicas que sobreviveram, nenhum exemplo de um ponto de vista estrito da perspectiva, nem mesmo que se aproxime empiricamente de um. O argumento de que as obras sobreviventes são de artistas ou copistas inferiores, e, conseqüentemente, não são verdadeiros exemplos das habilidades e conhecimento superiores dos grandes pintores clássicos, não se sustenta. Pois, se somente as obras de pintores menores da Renascença e cópias dos grandes originais permaneceram, continuamos podendo reconhecer, sem dificuldades, que os artistas estavam a par dos princípios da perspectiva central, por mais imperfeita que tenha sido a aplicação das regras. Ver Alois Riegl e Gisela Richter sobre a perspectiva clássica, e os autores que mantêm uma visão oposta, tal como John White (*The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1957).

parede se ufanaria de ter gerado o raio solar que recebeu através da janela?". Em outro texto, Bernardo escreveu sobre a luz como visibilidade, e não como o sol. Ficaríamos muito surpresos ao ver uma pintura do século XII mostrando uma parede interna iluminada pela luz do sol que atravessa uma janela — não porque o fenômeno não tivesse sido observado, mas porque a representação dessa observação estava fora do escopo da arte, que tinha outras missões e uma concepção de imagem distante de qualquer interesse em retratar essa aparência. Na Idade Média, a própria luz era um fenômeno do maior significado e serviu como modelo e metáfora para o espírito e o intelecto, e, particularmente, para a divindade, associação que deve ser a base de grande parte do uso do ouro na pintura medieval. Distinguiam-se as diferentes manifestações de luz — o sol, seus raios, a iluminação de um campo, a luz refletida e o realce ou a superfície brilhante — e foram encontradas palavras para todas essas modalidades.

Mas o pintor não respondeu a essas distinções sutis ao representar objetos, e seria inútil procurar um exemplo de luz do sol em uma pintura antes do século XV. Enquanto um texto bíblico descrevia a luminosidade dos seres sagrados em uma visão celestial — "o seu aspecto era como carvão em brasa, à semelhança de tochas; o fogo resplandecia, e do fogo saíam relâmpagos. E os seres viventes corriam, saindo e voltando à semelhança de relâmpagos" —,[20] o pintor, que se empenhava em apresentar a sua visão, satisfazia-se em mostrar as criaturas, as tochas e as línguas de fogo vermelhas, todas como objetos distintos, sem tentar simular o seu aspecto cintilante, luminoso. Admitia-se de forma bastante difundida e universalizada que as imagens eram sinais abreviados para manifestações naturais e sobrenaturais, e que as pinturas e os objetos que representavam eram completamente diferentes. A semelhança de uma estátua gótica com a face, membros e roupas humanos era merecidamente admirada, mas alguns seres e fenômenos escapavam à representação exata. No *Roman de la rose* [*O romance da rosa*], onde é narrado o conto do Pigmaleão — uma evidência do grau que os escultores atingiram no poder de criar uma semelhança humana impressionante —, o autor, descrevendo a beleza das nuvens, comentou a incapacidade do poeta e do pintor de representarem a sua cor:

> *Sem demora adornam-se com vestes*
> *Imponentes, gloriosas, de matizes diversos,*
> *Mais belos do que os poetas podem descrever*
> *Ou os pintores pintar, e põem para secar*
> *Seus velos ao olhar suave do sol.*[21]

Porém, as tarefas ordinárias do artista medieval, incumbido da representação de acontecimentos sagrados e de pessoas, tornaram-no mais atento, em sua arte, às posturas, fisionomias e inflexões do corpo e às peças de roupa mais capazes de expressar as qualidades morais e religiosas. Mas a criação de Deus, a paisagem, continuava secundária. Nem a São Bernardo, que escreveu que as árvores e pedras nos ensinam mais do que livros e professores, que as montanhas destilam doçura, que das colinas fluem leite e mel, e que os vales abundam em cereais,

20. Ezequiel 1:13-4.

21. *The Romance of the Rose*, de W. Lorris e J. Clopinel, vertido para o inglês por F. S. Ellis, v. 3, Londres, 1900, versículos 18.794-8. Guillaume de Lorris supostamente escreveu os primeiros quatro mil versos do famoso poema na primeira metade do século XIII, e os restantes dezoito mil teriam sido concluídos por Jean de Meung, *c.* 1275-80.

nem ao clérigo mais disposto à arte pictórica, ocorreria recomendar a pintura de paisagem como incorporação dessas dádivas divinas.

Foi um lugar-comum da crítica o comentário de que os pintores de paisagem nos ensinaram a ver a natureza, as suas cores variadas e efeitos de luz, e de que para o olhar leigo é a natureza que imita a arte. Antes de James Abbott McNeill Whistler pintar as cenas de Londres, não se discernia, disse Oscar Wilde, a beleza da bruma e da cerração.[22] Creditou-se ao impressionismo ter aberto nossos olhos às qualidades da luz natural e ao fenômeno sutil da cor ao ar livre. Isso é uma concepção de arte e de visão comum que obedece à tendência de atribuir a atitudes e idéias — o que é chamado de apercepção — uma parte importante no ato de ver, e a artistas e poetas um papel especialmente criativo na configuração da visão e do pensamento cotidianos. Essa noção da prioridade e influência do pintor na percepção já existia no século XVII, talvez independente dos filósofos, embora uma corrente platônica tenha surgido em oposição às opiniões empiristas. Ao falar do suposto exagero de cores e luzes de Rubens, por volta da década de 1670, o retratista e crítico de arte francês Roger de Piles disse que os quadros do mestre flamengo "eram mais belos do que a Natureza, que parece ser apenas uma cópia das obras desse grande homem".[23]

Independente da verdade da idéia de que as representações dos artistas influenciaram a percepção leiga da natureza, é improvável que as pessoas tenham percebido pela primeira vez a convergência da perspectiva ou as sombras quando estas apareceram nos quadros. Esses aspectos do mundo visível são recorrentes, indícios indispensáveis para a percepção de distância e volume. Durante o longo período da história européia, que compreende as diversas culturas primitivas e arcaicas que não representavam o céu, as pessoas com certeza olhavam para ele constantemente e percebiam a sua cor azul, a sua qualidade diáfana e as nuvens, e o seu aspecto cambiante do alvorecer ao cair da noite. Além de esses aspectos serem observados na poesia, apesar de ignorados na pintura, fenômenos mais sutis de luz foram registrados na literatura muitos séculos antes que ocorresse a um pintor representá-los na tela. Um exemplo revelador é dado pela história bíblica dos moabitas, quando chegavam ao poço do rio ao nascer do sol. Vendo as águas vermelhas, foram encorajados a avançar, achando que o vermelho era sangue e um sinal do massacre iminente dos inimigos que os tinham precedido.[24] Mas se esse julgamento enganoso parece pertencer a uma cultura que não foi instruída por seus pintores a reconhecer o reflexo da luz do sol na água e a distingui-lo da cor local da água, na verdade deriva de uma percepção ingênua, tal como um pintor moderno valorizaria retratar realisticamente um rio ao nascer do sol ou ao crepúsculo. Até mesmo o herói mais sofisticado poderia reagir como os moabitas ao observar o fenômeno inesperado de uma cor refletida. Em 1830, Stendhal conta em *Le rouge et le noir* [*O vermelho e o negro*] como Julien Sorel apavora-se, na igreja, ao enxergar como gotas de sangue a água benta espirrada no chão.[25] A cor vermelha era efeito da luz do sol matutina, atravessando a janela da igreja e tingindo a água. Para Julien, em seu estado emocional excitado, adquiriu o significado de um presságio, exatamente como a água avermelhada para os guerreiros antigos.

22. "[...] o sr. Whistler [...] falou do valor artístico de auroras e crepúsculos enevoados, quando os fatos banais da vida se perdem em efeitos requintados e evanescentes, quando as coisas comuns são tocadas pelo mistério e transfiguradas com beleza; quando os armazéns se assemelham a palácios e as altas chaminés das fábricas parecem campanários no ar prateado." ("[...] Mr. Whistler [...] spoke of the artistic value of dim dawns, when the mean facts of life are lost in exquisite and evanescent effects, when common things are touched with mystery and transfigured with beauty; when the warehouses become as palaces, and the tall chimneys of the factories seem like campaniles in the silver air"). Oscar Wilde, "Mr. Whistler's Ten O'Clock", *Pall Mall Gazette*, XII: 6224, 21 fev. 1885, pp. 1-2; reed. em *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, Richard Ellmann (org.), Nova York, 1969, pp. 14-5.

23. Roger de Piles, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, 1755, p. 225.

24. 2 Reis 3:22.

25. As cores do título de Stendhal são, evidentemente, simbólicas, representando as profissões alternativas, o preto da igreja e o vermelho dos exércitos napoleônicos, que permitiriam ao ambicioso filho de carpinteiro Julien Sorel as duas melhores chances de progresso social.

Extrair da literatura do passado diversas observações sobre o transitório nos fenômenos — os efeitos efêmeros, interativos, surpreendentemente mutáveis de luz e sombra e atmosfera — seria uma tarefa fácil e agradável. Que esses fenômenos eram realmente observados sem serem representados comprova-se claramente nos manuais dos pintores. Por volta de 1800, o pintor paisagista francês Pierre-Henri de Valenciennes aconselhou os artistas a ignorar tais aparências, como as perturbações do fixo e característico na natureza; pois, segundo ele, estes deveriam ser os verdadeiros objetos de sua atenção.[26] Certamente essas perturbações não receberam constante dedicação; mas, para alguns, elas eram realmente fascinantes e podiam servir como metáforas de pensamentos e estados de espírito indefiníveis. Desse modo, o "pensamento verde em uma sombra verde" de Andrew Marvell, talvez inspirado por uma percepção obscura no jardim do poeta,[27] antecipou o mistério da cor de uma pintura de um "verde sobre verde", de Paul Klee. O relato repleto de nuanças das sombras e reflexos dos barqueiros no rio, no poema de Ausônio, está mais próximo em espírito das observações de Monet e Cézanne do que qualquer paisagem romana de sua época.

A universalidade da experiência visual fundamentada no sistema sensorial e motor comum sugere a teoria de que o desenvolvimento da representação, de formas esquemáticas e primitivas a estilos ricos em efeitos fenomenais e pontos de vista variados, é latente na amplitude natural da percepção humana, que, em todos os tempos e todos os lugares, abarca o próximo e o distante, o estável e o mutável, e assimila e distingue muitas variáveis do mundo dos fenômenos como sinais orientadores.[28]

Na China, a pintura de paisagem avançou muito mais do que em Roma, tornando-se um tema da mais alta dignidade e por si só atraente. Durante toda a sua história conhecida, a pintura chinesa de paisagem apresentou o amor pelo belo e a sugestividade emocional da água, das montanhas, rochas e árvores. Como nas paisagens impressionistas, e, com mais freqüência, na arte islâmica, as pinturas chinesas retratam o observador contemplativo, o viajante, aquele que passeia, o indivíduo que sai da cidade para devanear, repousar e receber, nesse ambiente natural, as inefáveis intuições da natureza. A pintura chinesa também lembra a prática impressionista em suas magistrais pinceladas sutis. A arte chinesa é mais da ordem da pintura do que do desenho a pincel, como nos estilos mais antigos. Na descontinuidade de suas pinceladas e no seu aspecto monocromático, a pintura também conserva uma qualidade gráfica, como os caracteres escritos com o pincel nos espaços vazios do campo da imagem, que muitas vezes a acompanham. Uma concepção de pintura chinesa é fortemente atraente em sua abertura para a natureza como fonte de revigoramento, calma contemplativa e harmonia interior — noção bastante similar à ocidental. Os quadros são cativantes no vigor tranqüilo de sua técnica e na delicadeza de suas marcas minúsculas ao construir um mundo unificado, contínuo. Entretanto, um estudo atento da concepção e execução revela como, em aspectos essenciais, essa arte é diferente da pintura impressionista.

Observem as diferenças de relação entre as duas formas de arte e seus enquadramentos. A pintura chinesa não é um segmento do espaço universal, mas uma coleção de objetos em um fundo neutro, como uma palavra complexa hifenizada

26. Ver referências anteriores a Valenciennes e Gilpin no capítulo 10, nota 13. Sobre Valenciennes, ver Philip Conisbee, *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*, New Haven, 1996.

27. "Green thought in a green shade." "The Garden", estrofe 6, verso 48, Andrew Marvell, *The Complete English Poems*, Aylesbury, Bucks, 1974, p. 101. A "sombra verde" ecoa as *Écoglas*, IX, 23, de Virgílio: "viridi fontis induceret umbra".

28. Ver as observações escritas de Lucrécio e Sêneca.

na página em branco. Apresenta certa semelhança com os desenhos ocidentais, com o seu fundo vazio, mas estes são esboços, deliberadamente incompletos. Em alguns trechos das pinturas impressionistas, a superfície implícita é atmosfera e parte da paisagem. Desde a sua origem em um estilo arcaico de pintura, que incluía objetos separados em um fundo não tratado, a pintura chinesa mantém descontinuidades de espaço, até mesmo nas paisagens, com as suas grandes vistas de terra, água e montanhas. A abertura do campo não emoldurado e a prática de carimbar o fundo com os selos do dono ou de inscrever nas pinturas nomes e versos poéticos também são parte de uma abordagem bastante diferente da organização compositiva.

A obra do Extremo Oriente é, geralmente, monocromática, pintada em uma tonalidade cinza. Mesmo quando mais luminosas, essas pinturas poucas vezes respondem à riqueza real dos matizes na natureza, uma receptividade responsável pela alegria de tantos quadros impressionistas, pelo aspecto estimulante de sua paisagem luminosa sob o céu. Nenhum sol irradia sobre a atmosfera oriental. O observador quase não sente, como diante das obras francesas, o poder de uma iluminação natural que modifica cada objeto e permeia o todo como um elemento ilimitado. Essa universalidade da luz nunca foi realizada na pintura chinesa, nem mesmo num período posterior, quando o método de trabalho tornou-se mais livre. Nos séculos XI e XII, uma grande era da pintura de paisagem do Extremo Oriente, o monocromático prevaleceu; quando empregada, a cor era esparsa e convencional. Tão eficaz em evocar a atmosfera, névoa e distância, em criar um ambiente de devaneio, uma mística de unidade e ordem, o sutil monocromo da pintura chinesa de paisagem é tido como resultado da antiga tradição da caligrafia. A representação pelo desenho a pincel e tinta era uma prática canônica controlada por regras estritas de execução. A pintura não era simplesmente o resultado de um talento individual que explorava as possibilidades livremente, mas apoiava-se também em uma longa disciplina, pela qual o artista aprendia a pincelada apropriada prescrita para cada classe de objeto que quisesse representar.

Os manuais de pintura chinesa são exemplos admiráveis da sistematização das pinceladas que tornam possível sentir a vida das coisas na natureza e o vigor e unidade da pintura como um todo. Ditada pelas regras, a pincelada dos artistas da dinastia Song, por mais frescor ou individualidade que aparente, tem um caráter menos inventivo do que a do pintor impressionista, que é mais singelamente pessoal e sujeita à mudança contínua segundo a disposição do momento, o impacto estimulante de uma nova percepção da natureza, ou a exigência de coerência nas pinceladas de objetos próximos dessemelhantes. A pincelada original dos impressionistas não era, como no caso dos artistas chineses, um vocabulário que eles soubessem de cor, ou conhecessem na ponta da língua. Era uma pincelada constantemente recriada, aberta a variações, inclusive no interior da mesma pintura.

A pintura chinesa de paisagem tem outra característica que a distingue do trabalho ocidental, característica esta mais difícil de ser descrita. Os impressionistas visavam a uma evidência da substância da tinta em seus quadros; a superfície das pinturas, distinta da superfície dos objetos que elas representavam, pode ser

experimentada tanto de perto quanto a distância, como uma crosta, uma teia, ou camada, com a sua própria beleza e delicadeza, atraindo a atenção do observador e indicando a atividade do artista na tela. A pintura é vista como algo que possui uma substância por si só — uma substância de elementos discretos. Essa textura, ao contrário da superfície lisa, homogênea da pintura anterior, é mais pronunciada do que o aspecto imaterial, dissolvente, das substâncias da nuvem e água, atmosfera e luz, representadas no espaço da tela. Além desse tipo de presença material, há outro: a luz, que ilumina uma parte da cena impressionista, é sentida em todas as partes. Até mesmo as sombras são de tonalidade alta — azuladas, púrpuras, alaranjadas —, de modo que sentimos a luz brincar através delas. As sombras são, elas próprias, fenômenos de luz, e os contrastes de cor nas sombras são causados pelos efeitos de luz subjetivos, induzidos. Acrescentam-se a isso as continuidades da perspectiva e as continuidades do terreno natural na passagem do primeiro plano ao plano intermediário, até o distante, que consideramos algo evidente mas que nem por isso é menos essencial.

Em contraste, a pintura chinesa faz um uso relativamente escasso do pigmento. Algumas áreas eram deixadas descobertas, e em muitas nem a matéria simulada do mundo representado nem a matéria do meio de representação do artista — a tinta — podem ser discernidas. O meio utilizado, a própria tinta monocromática, é um meio translúcido ou transparente. A sua finura fantasmática está no pólo oposto do pigmento robusto, alegremente saboreado, dos impressionistas, da incrustação e da trama complexa de seu meio sólido, opaco. Daí a concretude maior dos signos do momento operativo "subjetivo" nas criações dos pintores franceses, a evidência de seu processo, de sua manipulação, de suas mãos. Toda essa atividade é visível na obra através das qualidades do pigmento espesso. É o precursor do relevo surpreendente, da superfície escultórica nas pinturas do século XX.

Embora as pinceladas chinesas demonstrem qualidades de textura e expressividade, os artistas empregaram um meio esparso, diluído, e tenderam a obedecer às regras para representar a estrutura dos objetos por meio de pinceladas específicas que funcionam como palavras ou unidades menores de escrita, como as letras do alfabeto. A sua pintura carece de um aspecto ocidental essencial, a continuidade do espaço entre o primeiro plano e o distante no sentido puramente topográfico. Por toda a sua história, a pintura chinesa permaneceu fiel às suas origens como um estilo de arte em que as figuras ou elementos foram colocados, como os caracteres na escrita, um do lado do outro, com um fundo neutro ou vazio entre eles. A idéia de uma continuidade verdadeira do espaço retratado por meio de um fundo contínuo é, de modo geral, estranha à pintura chinesa. Ela é insinuada; é intuída; até mesmo aparece em algumas obras excepcionais, mas não se torna uma forma necessária como na pintura ocidental desde os séculos XIV e XV, quando o fundo dourado foi substituído por céu e horizonte. Essa representação da natureza como sendo completamente natural, visivelmente ubíqua, com uma continuidade de objetos e seu ambiente, em um sentido semelhante àquele que o cientista de hoje atribui à natureza e aos campos físicos, não foi praticada pelos pintores chineses.

Outra diferença essencial que não deve ser ignorada é que essas pinturas de paisagem orientais mais avançadas, com as suas vistas distantes, sua atmosfera e luz limitada, e a dança fascinante do pincel como marca do artista individual, nunca se tornaram uma norma para a pintura como um todo. Ficaram restritas em grande parte ao domínio especial da pintura de paisagem — cultivada principalmente por eruditos, mais do que por pintores-artesãos trabalhando por encomenda. A pintura de paisagem era uma atividade livre dos *literati*, homens que tinham o direito de mudar de residência e viver no campo e na cidade, mantendo a cultura da corte e a tradição de racionalismo, auto-análise e conhecimento do passado. Esse modo de pintura de paisagem não impediu que se prosseguisse com a prática da arte religiosa tradicional, controlada por antigos cânones do desenho de contorno, da simetria e da composição centrada, e por um conjunto de ícones e temas religiosos já estabelecido. O mesmo artista podia pintar das duas maneiras. Estilos distintos coexistiam, variando com o tema da obra. Na sociedade chinesa, assim como na pintura chinesa, além dos modos avançados de poesia e reflexão filosófica, sobreviveram, até no mesmo centro, formas arcaicas de economia e relações políticas. Na antiga China, a liberdade que caracterizou a cultura mais avançada nunca conseguiu impregnar e transformar a vida como um todo. Em contraste, a sociedade ocidental se distingue pelo fato de as condições de seu sistema produtivo material, de sua indústria e economia imporem a adaptação e transformação permanente de todos os campos e suas reações recíprocas. Esse dinamismo revolucionário não é inerente à natureza da sociedade como tal — por exemplo, não é visível nos mundos chinês e hindu mais antigos —, mas é particularmente característico do Ocidente nos últimos séculos. E, na medida em que a sociedade ocidental é a mais poderosa das sociedades por sua tecnologia industrial, que se difundiu por todo o mundo, todas as sociedades humanas provavelmente adotarão, com o tempo, modos de produção ocidentais e serão transformadas de acordo com eles, até que, tendo alcançado igualdade nesse aspecto, outras culturas coloquem em jogo, como nos tempos passados, a sua herança e situação distintiva nos campos da religião, ciência, arte e filosofia como influências sobre o Ocidente.

Na pintura, o estilo impressionístico chinês atuou em um conjunto mais limitado de aspectos, associados às condições especiais da experiência da natureza possíveis para o pintor letrado e erudito, com interesse pela poesia, com ocupações intelectuais, à vontade na cidade e no campo, e com a liberdade de circular entre um e outro. Na arte chinesa, havia uma individualidade de estilos, mas também uma persistência de estilos padronizados, codificados para determinados objetos. A unidade era atingida por intermédio da qualidade monocromática da tinta e das inflexões do pincel. A atmosfera na paisagem chinesa suaviza ou reduz a tangibilidade das coisas e assinala a sua distância. Também é um ingrediente eficaz dessas paisagens: árvores, rochas e reentrâncias estão, quase sempre, suspensas no vazio, como se em uma neblina que as envolvesse.

No século XVII, surgiu na China o que parecia ser o começo de um estilo mais genuinamente impressionista. O mestre Chu Ta [ou Zhu Da] compunha a pintura livremente com respingados e aguadas em grande escala — métodos de

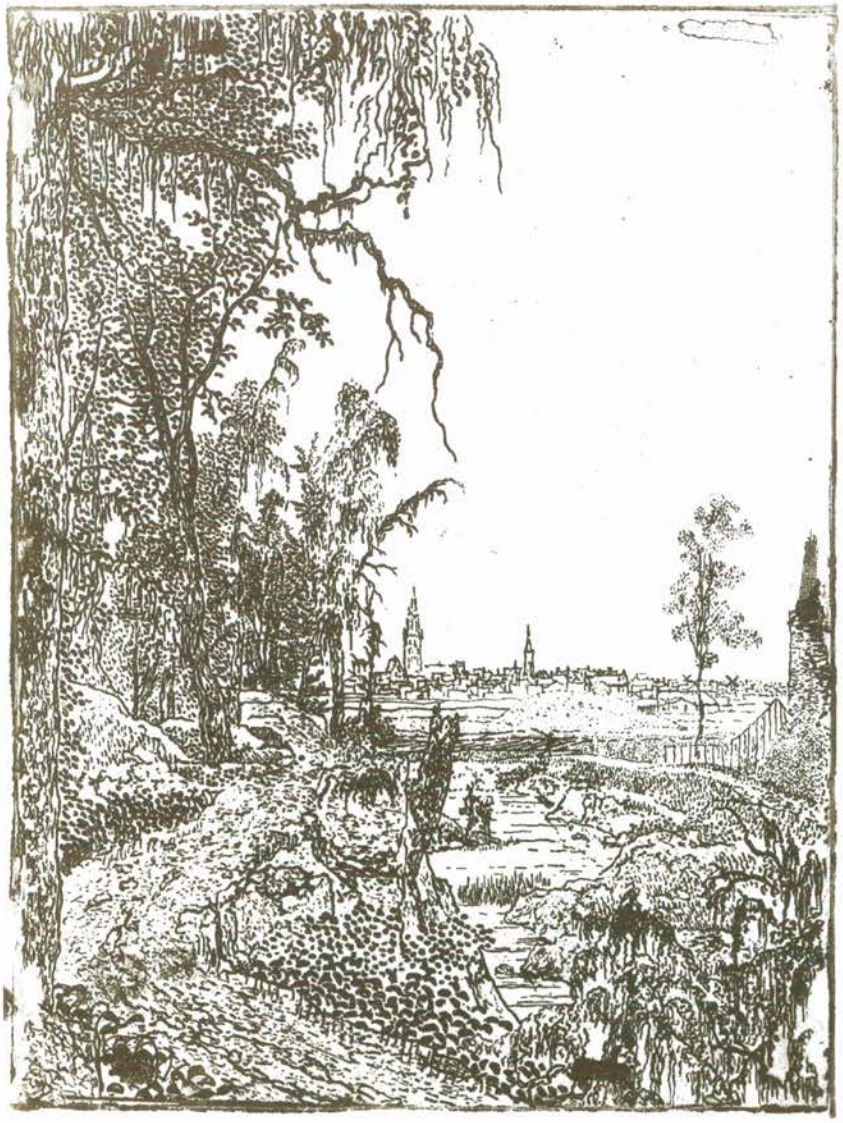
espontaneidade ou automatismo —, e também com toques de cor impulsivos e vigorosos. No entanto, quando a sua obra é examinada mais atentamente, em comparação com as obras ocidentais dos séculos XVI e XVII, como os desenhos dos Alpes de Pieter Bruegel, o Velho, percebemos que as pequenas pinceladas de Chu Ta representam elementos individuais de árvores e rochas, e são uma convenção pessoal do artista. Ele improvisou uma unidade, mas somente como um padrão a ser repetido, sem chegar, como os impressionistas, a um pontilhado denso como um recurso coerente na obra toda. Utilizou-o apenas onde tinha de representar um determinado tipo de objeto minuciosamente articulado. A pincelada de Chu Ta não pertence ao difuso e informe na experiência visual, à luz e à atmosfera, mas à anatomia dos objetos separados como árvores e rochas, que em certos lugares são compactos o bastante como grupos para sugerir o contínuo.

Essa nova arte chinesa foi associada a uma situação catastrófica na história da China — a queda da dinastia Ming e o começo da manchu. Os intelectuais e artistas leais aos Ming retiraram-se para o campo para se dissociarem de mestres a quem não podiam servir. Cultivavam o lazer e a privacidade pintando, e, nessa arte, em seu uso do método violento, impulsivo, parecem ter dado vazão à necessidade de reação explosiva, a sentimentos de melancolia, até mesmo de desgosto ou exasperação. Em todo caso, encontraram na pintura uma atividade privada absorvente, na qual a personalidade socialmente retirada podia se realizar em um toque enfático do pincel. Apesar de se assemelhar a certas manifestações de um europeu do século XIX ou XX, que reagia de uma maneira pessoal contra o que era desagradável em seu mundo político e social, essa arte é, não obstante, limitada pela tradição perene da arte chinesa. Em várias culturas, o que determinava a atividade de um indivíduo, mesmo em um momento de revolta, não era somente a sua experiência e situação, mas também o conjunto de hábitos autorizados por séculos de tradição e fixados durante a aprendizagem que precede a idade adulta.

Para interpretar essa fase da arte chinesa, tão surpreendentemente livre e moderna, não devemos ser iludidos pelas semelhanças com a arte ocidental moderna, na qual a mudança é mais radical e os novos aspectos removem quase completamente as formas há muito estabelecidas. Pelo desenho de Bruegel, podemos ver como a pintura avançada chinesa daquela época poderia se aproximar do desenho de um artista europeu contemporâneo, de extrema individualidade, ainda muito distante do impressionismo. A comparação com as pinturas de Bruegel revela diferenças ainda mais essenciais e nos deixa conscientes da complexidade da relação entre os mestres chinês e flamengo, e de suas fortes raízes em estilos não-impressionistas mais antigos. Porém a individualidade de Chu Ta, a sua posição excêntrica com respeito à vida chinesa, a sua liberdade de movimento, a sua atitude crítica em relação ao mundo oficial da corte, tudo tem sua contraparte na carreira de Bruegel. Uma personalidade excepcionalmente moderna em seu próprio tempo, o flamengo trabalhou em Antuérpia, um grande porto e centro financeiro, atravessou os Alpes até a Itália, e registrou as suas viagens em quadros detalhados das novas paisagens e cidades, que, como vistas

panorâmicas, expressam a alegria da descoberta e a expansão de sua visão. Em seu país nativo, Bruegel havia estudado as formas de vida popular por interesse pessoal e não simplesmente para satisfazer uma encomenda. Seus vários quadros de conteúdo satírico afirmam uma resposta individual aos acontecimentos e idéias de seu tempo. Na Europa, assim como na China, os avanços na pintura e no desenho de paisagem, que produziriam o impressionismo, foram várias vezes efetivados por homens que, em busca de um novo ambiente, conseguiram, sob condições de conflito, a emancipação das formas tradicionais de arte e afirmaram novos valores artísticos.

A arte chinesa do século XVII também lembra um mestre da Holanda, Hercules Seghers, cuja vida foi marcada por uma excentricidade similar, em torno da qual a



112 HERCULE SEGHERS, *Estrada margeada de árvores com uma cidade ao longe*, água-forte, 14,1 x 10,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

113 CLAUDE LORRAIN, *Paisagem*, 1633, bico-de-pena e giz sobre papel, 26,2 x 37,8 cm, Dumbarton Oaks, Washington.

lenda, logo após a sua morte, tramou uma história trágica de falência, embriaguez e dívidas. Esse pintor e água-fortista incomparável, homem de uma originalidade excepcional, era admirado pelo maior artista de seu tempo, Rembrandt, que possuía oito pinturas de Seghers, e ousou retrabalhar uma de suas águas-fortes depois de sua morte. A estranha gravura de Seghers de uma paisagem com dois campanários distantes [FIG. 112] nos lembra, de uma maneira muito surpreendente, a pintura de paisagem japonesa e chinesa com o seu vocabulário de pontos e pinceladas minúsculas. Mas o uso que Seghers faz desses elementos inclui uma perspectiva e uma continuidade com o espaço do espectador nitidamente ocidentais e muitas observações então recentes sobre a estrutura das coisas, num espírito diferente da anatomia codificada das árvores, edifícios e rochas da tradição chinesa. Embora Seghers tenha usado pontos e pinceladas curtas, são invenções pessoais que traduzem a substância das coisas que ele representa mais do que sensações de cor, como na obra impressionista. Aqui, mais uma vez, vemos como podem surgir convergências de forma que são quase impressionistas, mas que permanecem dentro dos limites de um estilo pré-impressionista. Porém é instrutivo observar as condições sob as quais essas novas formas surgiram — condições de individualidade e vida social que nos séculos XIX e XX eram muito mais gerais e persistentes do que haviam sido durante esse período na China ou no Ocidente.

No século XVII, no Ocidente, artistas produziram esboços surpreendentemente impressionísticos, não quadros completos ou óleos, mas aquarelas, desenhos a sanguínea e estudos a lápis que se revelam antecipações de Monet, Cézanne ou Degas. Especialmente atraente é o desenho a pincel de uma árvore e montanha, de Claude Lorrain [ou Lorraine] [FIG. 113], que foi um paisagista puro, em vários aspectos avançado para o seu tempo. A árvore de Lorrain é tão arranjada com o pincel que não conseguimos acompanhar sua estrutura como uma forma contínua. Sua pincelada fica solta, pendente no ar e na luz. Essas pinceladas, tão livres e espontâneas, não são dissecadas como nos estudos de uma árvore. São vistas como pontos de claro e escuro um ao lado do outro. São impressões genuínas de cor, traduzidas nesses pequenos traços moventes, rítmicos, que chamamos de pinceladas. A massa da árvore é quebrada e turvada por uma atmosfera e iluminação que volatilizam parte da paisagem. A pintura de

114 DIEGO VELÁZQUEZ, *Os jardins da Villa Medici*, *c.* 1650, óleo sobre tela, 44 x 38 cm, Museo Nacional del Prado, Madri.

115 Diego Velázquez, *As fiandeiras* ou *A fábula de Aracne*, *c.* 1657, óleo sobre tela, 220 x 289 cm, Museo Nacional del Prado, Madri.

Monet da veranista em Bennecourt [ver fig. 12a] apresenta uma composição aparentemente similar e a conversão da estrutura natural da árvore em um tremeluzir intenso de pontos escuros e claros. Entretanto, o escuro da lateral da árvore à sombra tem contrapartes na intensidade da luz por todo o resto do quadro. Pertence a um meio que penetra a obra toda, enquanto, na composição de Claude, não sentimos que a luz e a sombra, que sugeriram algumas propriedades da árvore, cheguem a determinar tudo o mais no quadro. Não que a obra careça de uma unidade própria, mas não é uma unidade baseada na persistência da pincelada ou em uma unidade solta como a base estrutural para modelar a malha aplainada do quadro todo, como vemos na tela de Monet. Outra diferença importante está no fato de que, embora muitos desses esboços de Claude tenham sido feitos ao ar livre, como anotações rápidas sobre o que via, ele não resistiu à tentação de compô-los de uma maneira formalizada ou de selecionar uma cena e um ponto de vista que se prestassem a esse tipo de forma. A árvore grande à esquerda curva-se sobre a montanha distante, à qual se assemelha em sua curva, emoldurando-a. Abaixo, uma massa de arbustos constrói um *repoussoir* entre o espectador e a cena, provocando o afastamento do plano mais próximo. Como

uma grande forma arredondada, a vegetação é semelhante à montanha e se ajusta confortavelmente sob a massa da árvore. Até mesmo a árvore está curvada como uma figura ideal, um corpo humano em *contrapposto*, da pintura dessa época. O conjunto é mais formal, mais nitidamente ajustado, com um regulado equilíbrio e legibilidade das grandes formas, independente das pinceladas impressionísticas. No quadro de Monet, o salpicado de todo o plano do fundo, primeiro plano e plano intermediário é variado e livre. Os elementos são unificados menos pela assimilação das linhas umas às outras do que pelos ajustes, contrastes e equilíbrio das manchas irregulares de cor e pela articulação de uma escala de luminosidade e pouca luz, intensidade e saturação, em tons espalhados pela tela. O desenho de Claude é impressionístico em detalhes e em certos aspectos da visão, mas não na totalidade ou na difusão coerente dos elementos especificamente impressionistas por todo o quadro.

Para Claude, a sua composição era somente um esboço. Era um estudo que seria retrabalhado em um quadro grande, mais completo, no qual esse salpicado e essa pincelada ágil impressionísticos, essa sugestão de percepção rápida e mutável, desapareceriam. A obra final seria mais semelhante a um parque e uma vista bem organizados, com um enquadramento do panorama e uma perspectiva mais rigorosa de linhas convergentes; o plano intermediário e o fundo claramente distintos, e as formas das folhas, ramos e troncos desenhados com mais esmero. Tanto o desenho quanto a pintura final pertencem a uma arte de formas-objetos mais do que a uma arte de luz e atmosfera, embora a luz e a atmosfera começassem a ganhar importância. A obra de Claude ainda é aristocrática, uma arte de apresentação; é dirigida pelas formalidades de uma ordem cerimoniosa na própria vida, uma noção de harmonia que está sempre atenta ao enquadramento apropriado e à centralização das coisas, e que precede a visão dos detalhes.

Um contemporâneo de Claude, o pintor da corte Velázquez, em suas pinturas de figuras, usava o desenho, a composição e a cor em um grau de imprecisão muito próximo do impressionismo. Velázquez foi considerado durante muito tempo um verdadeiro ancestral da escola francesa e foi reconhecido por Manet como fonte vital de sua própria arte. Os dois esboços de Velázquez dos jardins dos Medici, provavelmente pintados durante a segunda de suas duas visitas a Roma, aparentam um frescor prodigioso. Em um deles [FIG. 114], as figuras são evocadas como puras aparições, fantasmas de luz. Parecem suspensas na atmosfera como se esta fosse palpável; os contornos são imprecisos e, em partes, fundidos com o ambiente. As árvores têm o aspecto quebrado e salpicado; as formas se fundem e não podem ser separadas. O que é distante passa a existir através de passagens admiráveis de cor fluida, nas quais sentimos várias pinceladas distintas. Na totalidade das obras do pintor, as duas paisagens do jardim dos Medici são exceções, notas de improvisação à maneira do esboço, resultantes de ocasiões de espontaneidade, momentos em que Velázquez foi mais um artista do século XIX, buscando as suas próprias impressões, do que o retratista oficial de um grande monarca, visitando Roma em missão. Embora, nesse exemplo de liberdade, ele levasse a sua avançada concepção de luz e valores mais além do que lhe era possível em um de seus retratos de grupo ou quadros alegórico-mitológicos,

mesmo aí teve de se adaptar à cena na arquitetura e na simetria, e a uma relação palaciana entre as duas figuras. No centro da cena, ele delineou a estátua de uma figura reclinada, em relação à qual as figuras em pé estão visivelmente equilibradas. O todo é uma representação impressionística de um local sumamente construído, formalizado. De qualquer maneira, essa não é, no conjunto, uma obra típica de Velázquez, é um exemplo extremo produzido sob condições especiais, muito próximo da arte do século XIX.

Há um detalhe em uma das principais obras de Velázquez que é freqüentemente citado como exemplo de sua consciência precoce das possibilidades impressionistas, ainda mais profético do que a sua descoberta daquilo que, mais tarde, seria admirado na pintura pela fidelidade à aparência mediante a relação delicada dos tons. No quadro *As fiandeiras*, uma cena na oficina das tapeçarias reais — o artista da corte pôde pintar tecelões e armeiros, pois a manufatura de tapeçaria e armadura era monopólio real, associada à decoração e à vida ritualizada do palácio —, ele apresenta uma roda de fiar girando tão rápido que seus raios não são vistos [FIG. 115]. A aparência real de uma roda girando rápido é, provavelmente pela primeira vez na história, representada nessa pintura. Em todas as representações anteriores de rodas em movimento, o pintor desenhava os raios parados, contrariando a aparência de uma roda de fiar. Isso não quer dizer que artistas e outros não tivessem observado esse fenômeno; certamente haviam visto a roda girando e reparado em sua surpreendente aparência. O poeta latino cristão Prudêncio descreveu-a em um relato de martírio.[29] Embora Velázquez tenha sido proto-impressionista o bastante para dissolver a roda ao representar o seu movimento, o restante de sua composição permanece não-impressionista, apesar da delicadeza da pintura mosqueada e com aspecto de esboço da parte distante da cena, onde visitantes contemplam uma tapeçaria baseada no *Rapto de Europa*, de Ticiano — um quadro tecido dentro de outro quadro, e portanto muito mais suscetível, pela vista a distância, a esse tratamento mais livre. Na pintura do conjunto, as formas grandes são claramente colocadas, delineadas e agregadas uma ao lado da outra; a representação radical da roda não é sustentada em todo o quadro. A roda girando está presa ao seu eixo, seu centro. A máquina está fixa, o seu movimento é a rotação em um plano. Isso pode servir como uma medida do grau de liberdade impressionista possível a Velázquez. Ele não consegue levá-la ao espaço tridimensional, não a difunde por toda a obra. Bergson, caracteristicamente, considerava Velázquez o maior dos pintores porque ele representou o movimento como negação ou superação da matéria — o movimento como um princípio metafísico era arbitrariamente contraposto pelo filósofo à substância inerte.

No começo do século XIX, vários artistas na Inglaterra levaram a pintura de paisagem ao auge vertiginoso da liberdade, o que faz com que nos perguntemos por que os britânicos não desenvolveram o impressionismo. O primeiro foi o pintor John Constable, cuja obra desde o início — ele começou a pintar no fim do século XVIII, duas gerações antes dos impressionistas, e viveu até a década de 1830 — é surpreendente na espontaneidade do pincel e em seu entusiasmo por luz e atmosfera. Em seus vários esboços de nuvens, Constable indicava por escrito, como se fosse um observador científico, não somente a hora do dia e

29. A diferença nos estilos artísticos reflete-se em visões opostas do panteísmo ocidental e oriental, o último permanecendo uma coleção de objetos diferentes, não um espaço pleno. As abordagens distintas também persistiram na ciência. Em relação aos conceitos de vazio e cheio na ciência chinesa, ver Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge, Inglaterra, 1954.

116 JOHN CONSTABLE, *A carroça de feno*, 1821, óleo sobre tela, 130,5 x 188,5 cm, National Gallery, Londres.

mesmo os minutos, mas também a condição do céu e do tempo. Esses pequenos esboços estão entre as mais belas anotações do olhar de um pintor que possuímos dos últimos 170 anos. Nas pinturas maiores de Constable, a composição conserva algo da formalidade e extensão de contraste barroca. Há uma clara divisão entre primeiro plano, plano intermediário e fundo, um *repoussoir* e um equilíbrio da esquerda para a direita de uma maneira assimétrica simples, que é tradicional e não-impressionista ou impressionística. Seus pequenos esboços são mais livres, mas não devem ser considerados a meta última de Constable, como tampouco os esboços de Claude devem ser vistos como modelos de sua obra final. Não são artisticamente menos válidos, mas devem ser considerados em relação aos objetivos e à concepção do pintor e não simplesmente em termos de seu sucesso como artista.

Aventou-se que o impressionismo teria se desenvolvido na França já em 1830 se os esboços de Constable, em vez de suas pinturas acabadas, tivessem sido expostos nesse país juntamente com o seu *A carroça de feno* [FIG. 116] no Salão de Paris de 1824, provavelmente estimulando Delacroix a repintar o fundo de seu *Massacre em Chios*. A melhor resposta a esse "se" é a pergunta: "Por que os ingleses que viram esses esboços, ou mesmo o próprio Constable, não criaram uma arte impressionista?". Ele mesmo responde ao dizer: "Não haverá mais pintura

na Inglaterra depois que eu morrer". A sua crença de que era o último de sua espécie indica que, para ele, o desenvolvimento da pintura, assim como o desenvolvimento da ciência e da moral, na verdade de quaisquer valores ideais, depende não simplesmente de uma técnica ou imitação, porém de circunstâncias mais complexas que afetam o estado de espírito dos artistas e, acima de tudo, a sua vontade e coragem de ir além do que existe, diante da indiferença pública e da atração sedutora de um sucesso mais fácil oferecido pelos caminhos tradicionais.[30] A ausência de tal independência é o que Constable tinha em mente quando expressou a sua visão pessimista do futuro da sua arte na Inglaterra.[31] Ele estava intensamente, e às vezes amargamente, consciente, como ficamos sabendo por suas cartas e palestras, de que a pintura na Inglaterra de então era dirigida por uma atitude de conformismo complacente em um meio que, em seu culto aos mestres antigos, era hostil ao novo e ao acentuadamente individual na arte.[32] O hábito de procurar essas qualidades, de acolhê-las mesmo quando não compreendidas completamente, antecipando que, com o tempo, o melhor se sobressai, foi uma das precondições do desenvolvimento contínuo da pintura original na França, no período de 1830 a 1880.

Consideremos um segundo pintor inglês, J. M. W. Turner, contemporâneo de Constable, que sobreviveu a ele quase uma década e meia. Turner produziu em 1842 o quadro estupendo intitulado *Chuva, vapor e velocidade* [VER FIG. 43], representando o novo fenômeno do trem, depois de ter pintado, por trinta ou quarenta anos, navios e galeões em cenas fantásticas de trânsito marítimo sob céus impressionantes. Turner representou o trem, com seu fogo incandescente, atravessando a ponte sobre a água, e um barco pequenino embaixo; também mostrou uma segunda ponte e o céu imenso, belo em sua cor luminosa e com um magnífico granulado da tinta. Também Constable usou o granulado, porém com outros recursos: uma pincelada vigorosa, mais muscular e caprichosa, que aponta na direção da pintura impressionista.

No entanto, quando o quadro de Turner é comparado com a pintura de uma ponte e tráfego realizada menos de trinta anos depois, em Londres, por Monet, percebemos por que a obra de Turner não é realmente impressionista. A sua cor conserva-se presa a convenções do século XVIII — céu azul contra a Terra marrom, um marrom que veio da arte anterior, mais do que de um estudo atento da luz do sol; e o isolamento da Terra como objeto separado ao lado do céu, independente do caráter da iluminação. A cor de Turner é, de certa forma, semelhante às cores monocromáticas chinesas, aos marrons e verdes de Constable, e aos cinzentos de Corot — o artifício de um pintor, bela em si mesma, aberta a vários refinamentos e harmonias, mas não ainda a cor impressionista, que derivou da descoberta de que todas as cores pertencem a uma matriz ordenada de luz e atmosfera. Essa uniformidade empírica não se dá em Turner, o qual, por outro lado, parece poético, romântico e extraordinariamente fantástico ao retratar o novo mundo do transporte como uma revelação grandiosa de céu e água, de chuva, vapor e velocidade, enquanto a pintura de Monet representa a cena real — que se oferece ao observador naquele momento —, não um sonho ou fantasia, embora também inspire contemplação poética e admiração. Uniformemente pre-

30. Ver nota 7 deste capítulo. Ver também as observações de Leibniz e de Leonardo da Vinci, que enxergou um ponto luminoso em movimento como uma linha de luz contínua e um *tizzone* [tição] girando rapidamente, como um círculo em fogo.

31. O meio de Constable não era a cidade; ele não possuía nenhum conceito de modernidade. Como uma espécie de senhor rural, mas nada rico, não tinha exemplos substanciais da burguesia ascendente e sua nova vida.

32. Sobre o fracasso inglês em se desenvolver depois de Constable, ver Prosper Mérimée, que condenou tanto a arte de Turner quanto a dos pré-rafaelitas em seu ensaio "Les Beaux-arts en Angleterre", *Revue des Deux Mondes*, 15 de outubro de 1852, reed. em *Études Anglo-Americaines*, Paris, 1930, pp. 157-84.

sente, a mão de Monet colore todas as coisas com vigor, e essa cor é da mesma substância luminosa por toda a tela, do pôr-do-sol no canto esquerdo superior à sua luz embaixo à direita; as sombras e reflexos constroem uma escala comum. Todas são distinções em um único meio. O pigmento de Turner é menos homogêneo; assemelha-se mais ao que os franceses chamam de "*cuisine*", ou "cozinha" na pintura, com veladuras e esfregados habilmente aplicados, a tinta espessa em uma parte, fina em outra, opaca e transparente, destinada a criar ilusões e aparências fantamasgóricas, uma irradiação sublime transfiguradora.

Embora alguns considerem que o encontro com a obra do artista inglês em Londres, em 1871, tenha influenciado a luminosidade de Monet, o pintor falava de Turner com certa reserva. O estudo da seqüência cronológica da obra de Monet oferece pouco apoio à idéia de que o impressionismo francês teria recebido um estímulo decisivo de Turner. Turner é um ramo da mesma grande árvore de estilo pictórico, mas um ramo que não continuou a crescer na Inglaterra. Os pintores britânicos após Constable e Turner perderam a paixão e intrepidez de seus antecessores, e a arte impressionista que surgiu na Inglaterra por volta do fim do século baseou-se nos franceses e não na tradição nativa.[33]

Mas Turner foi admirado na França: Baudelaire, Gautier, Huysmans e os Goncourt, todos eles escreveram sobre esse artista com um olhar perspicaz.[34] Perceberam nele menos um observador verista da natureza, como Ruskin o celebrara, e mais um poeta visionário. Quando, com espírito polêmico, Huysmans rejeitou o naturalismo de sua própria juventude e afastou-se dos impressionistas, escreveu sobre uma pintura de Turner exposta em Paris em 1887:

> Quanto a Turner, ele nos assombra ao primeiro contato. Vemo-nos diante de uma confusão absoluta de rosa e terra de siena queimado, de azul e branco, esfregados com um trapo às vezes em movimentos circulares, outras vezes em linha reta ou em compridos ziguezagues. Diríamos ser uma gravura varrida com um migalha de pão ou um amontoado de cores suaves espalhadas em água sobre uma folha de papel que é dobrada, depois alisada com o pincel; isso gera efeitos e nuanças surpreendentes, especialmente se espalhamos alguns pontos de guache branco antes de dobrar o papel.
>
> [...] Visto a distância, tudo está equilibrado. Diante de nossos olhos incrédulos, erguese uma paisagem prodigiosa, um local mágico, um rio, brilhantemente iluminado, correndo sob uma luz solar iridescente [...] uma água cintilante como bolhas de sabão [...] são festins celestiais e fluviais de uma natureza sublime, que foi despojada de sua concha externa e representada completamente fluida por um grande poeta.[35]

Vimos que os outros modos de abordar a impressão também diferem na escolha dos objetos temáticos, na atitude dos artistas e na relação com o modo "impressionista" de experiência, embora o último, por si só, não determine um estilo particular. A pintura impressionista surgiu na França entre as décadas de 1860 e 1880, e foi precedida por uma linha de pintores cuja obra estimulou os novos artistas. Entretanto, o impressionismo não derivou, inevitavelmente, de qualquer uma dessas condições. Se Constable disse, em 1820, que não haveria mais pintura na Inglaterra depois dele,[36] sem dúvida achou que para o desenvol-

33. Ver as observações de William Hazlitt sobre a inadequação do apoio à arte britânica em "On the Catalogue Raisonné of the British Institution", *The Examiner*, 10 nov. 1816. Reed. em *The Complete Works of William Hazlitt*, Londres, 1930, v. 4, pp. 140-5.

34. Em seu diário, na anotação de quinta-feira, 9 de agosto de 1891, Edmond de Goncourt escreveu, enlevado, sobre uma pintura de Turner que ele acabara de ver na casa de um amigo, retratando Veneza como "une apothéose, couleur de pierres précieuses!" (uma apoteose, cor de pedras preciosas!). Posteriormente, Goncourt descreveu Turner como "un Rembrandt né dans l'Inde" (um Rembrandt nascido na Índia) e o alinhou com a grande tradição de Rembrandt, Rubens, Velázquez e Tintoretto (*Journal*, op. cit., vol. XVIII, p. 69).

35. "Quant au Turner, lui aussi vous stupéfie, au premier abord. On se trouve en face d'un brouillis absolu de rose et de terre de sienne brûlée, de bleu et de blanc, frottés avec un chiffon, tantôt en filant en droite ligne ou en bifurquant en de longs zigzags. On dirait d'une estampe balayée avec de la mie de pain ou d'un amas de couleurs tendres étendues à l'eau dans une feuille de papier qu'on referme, puis qu'on rabote, à tour de bras, avec une brosse; cela sème des jeux de nuances étonnantes, surtout si l'on éparpille, avant de refermer la feuille, quelques points de blanc de gouache. "[...] à distance [...] tout s'équilibre. Devant les yeux dissuadés, surgit un merveilleux paysage, un site féerique, un fleuve irradié coulant sous un soleil dont les rayons s'irisent [...] une eau qui chatoie, comme savonneuse avec la couleur du spectre coloré des bulles [...] ce sont les fêtes célestes et fluviales d'une nature sublimée, decortiquée, rendue completement fluide, par un grand poète." J-K. Huysmans, *Certains*, Paris, 1889, p. 201-2.

117 GUSTAVE COURBET, *Funeral em Ornans*, 1849, óleo sobre tela, 315 x 668 cm, Musée d'Orsay, Paris.

vimento da pintura era necessária uma forte individualidade, artistas com confiança em suas próprias percepções originais. No entanto, na Inglaterra, a atividade da arte no período de 1830 a 1880 requereu também a anuência da moral e da religião, às quais a vida dos sentidos era suspeita como uma indulgência inferior e mesmo perigosa.[37] Muitas das pinturas de Turner estavam penduradas na casa do jovem John Ruskin, mas eram cobertas com um pano preto no sabá, pois o prazer do olho era incompatível com a solenidade exigida no sétimo dia.[38] Do outro lado do Canal, na França, o domingo era uma magia de liberdade e recreação, com excursões ao ar livre, que os pintores franceses nunca se cansaram de representar. Expressa em livros, de modo mais intenso e profundo do que qualquer outro escritor contemporâneo seu fez, a paixão de Ruskin pela arte da pintura só poderia ser justificada se o apetite prodigioso de seus olhos servisse para defender o ideal e o nobre na religião e na moral.[39]

O novo modo de vida dessacralizou o domingo e outros feriados. Ao recarregar a vitalidade de homens e mulheres, libertava-os dos hábitos e opressões da observância da rotina religiosa e tornava-os mais senhores do seu tempo de lazer. O novo modo de vida afirmou as metas de prazer e felicidade, e o exercício da sensibilidade individual em contraste

36. Segundo C. R. Leslie, amigo de Constable e pintor, o declínio da arte inglesa aconteceria por causa da indiferença do público. Ver *Memoirs of the Life of John Constable*, Londres, 2. ed., 1845.

37. Ver a análise de Prosper Mérimée sobre o pintor pré-rafaelita Holman Hunt, op. cit., pp. 163-5.

38. *Der Sabbat in England*, de Max Levy (Leipzig, 1933), contém várias observações interessantes. Por exemplo, nas pp. 273-5, sobre o "Promenade": Em Londres, em 1781, foi fundado um "Promenade", um grande recinto para música, lanches e convívio social. A entrada custava três xelins. No domingo era patrocinado pelos não-religiosos. Esse e outros lugares de diversão dominical foram condenados, logo depois, por um ato do Parlamento, juntamente com as novas sociedades criadas para debater questões religiosas ou teológicas. Na p. 278: A Revolução Francesa assustou a Inglaterra e fortaleceu a religião puritana e a observância do domingo. Na p. 279: Durante o século XIX, e com a Revolução Industrial e a intensificação do trabalho nas fábricas, procurou-se mais a higiene social do

com as exigências do dever, trabalho e conformidade com uma ética suprapessoal. Estimulada pelo crescimento de Paris e pelas estradas de ferro, que abriram o campo e as praias do Canal aos parisienses, a mudança na França surtiu, em seu tempo, um efeito penetrante no modo de vida e no pensamento e sentimento. Acontecendo junto com a industrialização e a pressão das massas na política, essa mudança incitou uma atmosfera de liberdade e prazer. A experiência habitual dos belos parques, antigos monumentos e as praias e bulevares como domínios públicos abriu uma brecha no muro que separa as classes quanto ao acesso ao prazer. O entretenimento comercializado na cidade grande fez parte desse processo de libertação da estrutura religiosa de festividades do Antigo Regime. Houve novas oportunidades de abertura e ampliação do espaço público, de democratização. Não foi apenas o acesso ao prazer que mudou o aspecto da vida e a perspectiva de felicidade das pessoas, mas também a experiência da emancipação das velhas formas. As novas oportunidades foram símbolo, então, de uma liberdade recém-conquistada e do sonho de um futuro. Foram a contraparte física, fisiológica da liberdade política e social, e confirmaram a crença dos reformadores de que o progresso técnico e o crescimento econômico realizariam as condições para uma vida melhor.[40]

Em nenhum momento da perambulação, dos esportes e diversões do feriado, pensa-se na sanção sobrenatural do descanso do trabalho. Por volta de meados do século XIX, o dia de descanso deixou de ser justificado pelo mandamento bíblico e pela necessidade de meditar sobre as coisas sagradas. Era considerado, pelos pensadores sociais, uma distribuição prática do tempo, requerida para maior eficiência durante os seis dias de trabalho. De outro ponto de vista, embora ainda laico, o jornalista socialista Pierre-Joseph Proudhon escreveu que Moisés, ao instituir o sabá, demonstrou ser um grande sociólogo, separando um dia de descanso em que a sociedade pudesse se reconhecer como una pelo uso realmente compartilhado do tempo.

As novas formas de recreação substituíram os hábitos e o estado de espírito tradicionais do feriado religioso. Dependiam do tamanho ampliado da comunidade; nas aldeias e cidades pequenas havia sido mais difícil resistir à pressão para se conformar ao padrão. Esses feriados, quando dias santos, eram ocasiões de idas à igreja, orações, rituais, sermões e reflexões sobre o sagrado. Apesar de serem celebrados, como as antigas festas populares do ciclo anual camponês, com jogos, música e dança, esses divertimentos estavam ligados ao calendário religioso, que reforçava a consciência de uma autoridade sobrenatural na vida coletiva e privada. A religião permaneceu o centro e o poder organizador das festividades, assim como nascimento, casamento e morte — pontos críticos da existência individual — eram marcados pelos ritos sacramentais.

Sobre o fundo desse sistema religioso milenar — ainda forte no século XIX, especialmente nas regiões rurais e cidades pequenas, porém também nas grandes cidades —, reconhecemos a novidade e importância da prática secular emergente. A necessidade de conciliar a consciência moral com a estética era grande na Inglaterra entre 1830 e 1880. Ainda assim, o período vitoriano produziu uma literatura original poderosa, pelo menos em seu estágio inicial. Mas na pintura,

→ que a justificativa religiosa do repouso dominical. Uma semana de seis dias de trabalho era mais produtiva do que uma de sete dias. Levy cita Thomas Macaulay, que, em seus *Speeches* (1854, p. 449 e segs.), disse que, sem a observância do domingo, o povo inglês seria muito mais pobre. Gladstone afirmou que o caráter inglês devia quase tudo ao domingo inglês e à Bíblia inglesa. Na p. 280: Os reformadores sociais exigiram a abertura dos museus e parques aos domingos e uma cultura de viagem ao campo, com tarifas mais baixas. Em meados do século XIX, foi fundada uma liga nacional do domingo. Em 1865, foi instituído meio feriado aos sábados, com a superação gradativa das restrições do domingo. Nas pp. 283-4: As restrições legais à recreação e diversões aos domingos (lei de 1781) prosseguiram até o século XX, na Inglaterra. O fim de semana no campo ainda era uma prática da classe média e da classe alta em 1932 (ao contrário do que acontecia na França e na Alemanha). O aumento de tempo livre depois do desaparecimento da observância religiosa do domingo deixou um grande vazio, que poderia se tornar um problema no futuro.

39. Ver as observações de Harriet Beecher Stowe sobre o domingo francês e de Friedrich Nietzsche sobre o domingo e o trabalho.

40. Considere-se o papel do beisebol profissional e do Campeonato Mundial na criação de um *ethos* americano de comunidade, em contraste com o papel da tourada na Espanha aristocrática (embora o toureiro freqüentemente venha de famílias camponesas). Festividades organizadas em períodos anteriores geralmente estavam relacionadas à realeza e à Igreja, mais tarde a eventos municipais comercializados, como o circo, que permitiram a liberdade individual de movimento.

que estava tão ligada à sensualidade da cor, a criação foi inibida. Os pintores britânicos desse tempo parecem um grupo estranho quando vistos ao lado de seus contemporâneos mais avançados da outra margem do Canal. Na França, os artistas que se desenvolveram entre 1830 e 1860 resistiram aos movimentos insurgentes do romantismo e realismo, durante os quais foram fortalecidas a sua prontidão para a iniciativa pessoal e a sua confiança nos sentimentos. Essas mudanças na arte foram acompanhadas por duas revoluções políticas que abortaram e foram seguidas de uma reação conservadora. Mas, durante essa experiência, a vida cultural francesa tornou-se um campo para um teste dos conceitos de liberdade, regras e necessidade na arte.

A agitação do pensamento francês foi sustentada pela mobilidade da vida privada no grande centro das artes e idéias, que Paris era então. Nesse contexto mais amplo de mudança, os artistas passaram de uma arte romântica na qual a cor representava o instinto, imaginação, sentimento e descarga apaixonada, contrária à linha e forma tradicionais, que simbolizavam autoridade, ordem e limites, para a pintura impressionista baseada na confrontação direta da realidade e na cor. Na primeira metade do século, escritores religiosos, sobretudo católicos, condenaram a cor como materialista e louvaram a linha como ideal e espiritual. No século XX, esses julgamentos foram invertidos. A linha foi descrita como materialista e a cor, como elemento espiritual da arte, a linha sendo uma forma fechada e definida, portanto presa à matéria, enquanto as sensações de cor continuam incomensuráveis apesar dos esforços dos psicólogos.[41]

De qualquer maneira, na década de 1830, a cor foi, com freqüência, identificada com a individualidade e as paixões. Mas os temas preferidos ainda eram imaginários e extraídos da história, literatura e mito. Uma fonte típica do pintor romântico foram as lendas medievais, que forneceram imagens de heroísmo, amor plangente, sofrimento e morte trágica. Com esse tema, a cor teve conotações especiais de intensidade e sentimento apaixonado. Ao romantismo seguiu-se, na década de 1840 e após 1848, a pintura realista de Courbet, o qual afirmou que o seu *Funeral em Ornans* [FIG. 117] era o "funeral do romantismo". Courbet chamou-a de uma pintura histórica, embora fosse o funeral de um homem sem nome, e a ocasião de sua morte não fosse especificada. Provavelmente ele tinha em mente a nova concepção de história, que narrava a sorte dos homens comuns e as lutas das classes mais baixas por igualdade e direitos. Nessa pintura, a comunidade reuniu-se para apresentar os seus respeitos a um homem que era um deles. A idéia de individualidade foi desligada da imagem romântica do heroísmo épico, e tornou-se parte de um ideal democrático radical que requer, para a sua plena realização, o domínio do mundo real e a libertação dos homens das ilusões.

A partir daquele momento, a pintura se tornou menos dependente das tradições anteriores e dos temas que tinham de ser imaginados, explicados e interpretados pela literatura. Tudo que o pintor representou é familiar a partir da experiência imediata; refere-se a sensações, impressões e percepções. Seus objetos típicos são os da esfera cotidiana, não os da esfera da fantasia ou do conhecimento mediado. O novo realismo proclamou uma atitude totalmente empírica, embora, às vezes, pareça se assentar na metafísica da substância e em uma totali-

41. Especialmente a psicofísica, ramo da psicologia que estuda a resposta aos estímulos físicos.

dade imaginada social ou natural. Mas também foi um protesto, uma negação das idéias neoclássicas românticas e autoritárias que continuavam a reger a arte na década de 1840. As artes neoclássica e romântica foram dirigidas a uma comunidade mais ampla de homens preocupados politicamente, para os quais os temas heróicos e o *páthos* do sentimento romântico estavam intimamente ligados à aspiração dos não-artistas da comunidade. Portanto, David poderia ser um militante jacobino, Chateaubriand, um ministro, Géricault, um jovem napoleônico, até mesmo Delacroix um rebelde da Restauração. Ingres, Gros e Corot tinham um caráter oficial. O valorizado *status* do artista acarretou uma certa eminência, assim como uma oposição ao privilégio tradicional. Todos esses fatos nas décadas de 1850 e 1860 levaram a um novo foco na vida privada e no lazer, à cultura como algo cada vez mais individual, talvez devido ao domínio do desenvolvimento econômico sobre o político. Houve uma revitalização de certos aspectos do rococó como arte popular e não da corte.

Manet foi o último pintor a ser político em sua arte. Seus *Olympia*, *Déjeuner sur l'herbe* e *A execução do imperador Maximiliano* foram os manifestos finais da mudança: a passagem do mitológico para o cotidiano. Pois a autoridade, quer de esquerda quer de direita, vale-se, especialmente, de construções intelectuais, de crenças e sistemas, de uma suposta necessidade de idéias, de uma racionalidade que deduz verdades de princípios fixos e considera suas diretrizes de ação como derivadas, logicamente, de leis axiomáticas. Ao se mover dos temas imaginários para um mundo familiar, com o seu aspecto de casualidade, mudança e escolha individual, os pintores realistas conferiram à cor e à pincelada, marcas da nova percepção ou impulso, uma força e peso maiores. No período de 1851 a 1870, entretanto, ocorreu uma mudança extremamente importante. Os que haviam apoiado a Revolução de 1848, e a quem o Realismo parecia um modo de humanismo democrático, em oposição à monarquia precedente, tiveram de suportar o jugo ditatorial de Louis-Napoléon, como Napoleão III, imperador da França. A censura e o desestímulo à opinião independente teriam sido mais perturbadores se a França não tivesse experimentado grande prosperidade e expansão.

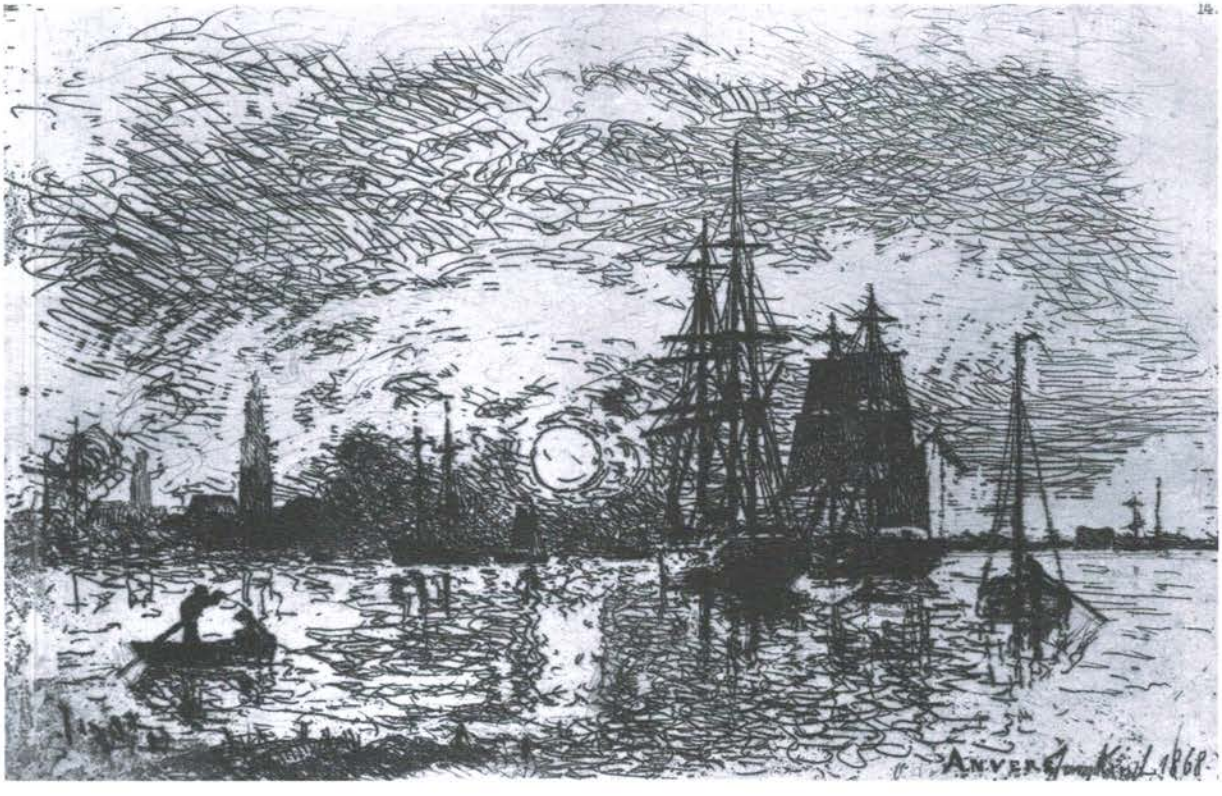
Naqueles anos, Paris assumiu o seu atual aspecto atraente. De velha e escura cidade gótica, tornou-se a "cidade branca", como era freqüentemente chamada na época. As ruas foram pavimentadas, novos bulevares foram abertos, e a população quase duplicou em um período de vinte anos. Paris, então, ofereceu um novo modelo de vida urbana atrativa como a "capital do prazer". Após o golpe de estado de Louis-Napoléon, em 1851, Baudelaire escreveu: "Não sou politizado. Se tivesse de votar, só poderia votar em mim mesmo".[42] Vários intelectuais, artistas e poetas, em 1848, tinham sido republicanos, anarquistas, socialistas ou comunistas em nome da liberdade pessoal. Desencantados e hostis ao regime existente, encontraram novas metas na possibilidade de desenvolver uma esfera de arte em que o programa do realismo moderasse a sua atitude militante crítica e tornasse a sensação ou percepção individual auto-suficiente. Foi dada ênfase à emancipação da vida pessoal, isto é, família, profissão, amor.

Os novos temas de arte foram fundamentados em experiências prazerosas sob condições de movimento mais livre — pelas ruas, estradas de ferro e bal-

42. "Le 2 décembre m'a physiquement dépolitiqué. [...] Si j'avais voté, je n'aurais pu voter que pour moi." Carta de 5 de março de 1852, a Narcisse Acelle. Charles Baudelaire, *Correspondance*, v. I, jan. 1832–fev. 1860, Paris, Pléiade, 1973, p. 188.

neários — em um mundo em transformação que começava a mostrar os efeitos da ciência na indústria e das energias de empreitadas ambiciosas em outros campos. Foi aquele breve momento em que um individualismo radical nas artes herdou não somente desilusão e imobilidade política, como também o realismo insurgente anterior e o significado da cor, da sensação e do movimento como valores associados à liberdade, rebelião e autenticidade nas experiências da natureza e do meio urbano. Tudo isso, ao que parece, foram precondições para a emergência do impressionismo nas décadas de 1860 e 1870. A nova arte foi associada às tendências libertadoras na vida social francesa, embora os homens se sentissem desiludidos e oprimidos, e falassem quase sempre com desgosto de assuntos públicos e do regime ditatorial. Esse processo pode ser documentado nas declarações dos artistas, em sua correspondência e atitudes pessoais, embora nem todos fossem igualmente afetados por essas condições; havia grandes diferenças entre Degas e Monet, por exemplo, assim como entre Cézanne e Pissarro. E havia estágios diferentes no interior do mesmo processo impressionista.

Logo antes do surgimento da nova arte, nos anos entre 1850 e 1865, tanto na pintura de paisagem quanto na de figuras, houve, na França, um crescimento intenso e persistente de recursos pictóricos, que culminou no movimento impressionista. Os paisagistas — Corot, Rousseau e Daubigny — desenvolveram a pincelada e a representação plena de frescor de luz e atmosfera muito além da arte ante-



118 JOHAN BARTHOLD JONGKIND, *Pôr-do-sol, porto de Anvers*, 1868, água-forte, 15 x 26 cm, The Art Institute of Chicago.

rior. Mas fizeram-no como indivíduos que cultivavam a natureza como um mundo ideal separado, intocado pelos novos conflitos, experiências e problemas da época; passaram de uma concepção idílica para uma concepção cada vez mais realista, e durante algum tempo aí oscilaram sob as diversas pressões internas e externas.

No círculo de Monet, duas figuras produziram obras desse tipo no fim da década de 1850 e começo da década de 1860 e o influenciaram diretamente. A primeira foi o pintor e água-fortista holandês Johan Barthold Jongkind, que estava trabalhando no litoral da Normandia quando o jovem Monet ali pintava. Na água-forte de Jongkind do porto de Anvers, a imagem do sol se pondo com seu evocativo e coerente rabisco de linhas, tão estimulante, livre e preciso na tradução do aspecto do céu em preto-e-branco — o riscado ousado, a qualidade atmosférica representada informalmente, a modelação da estrutura claro-escuro correspondente à atmosfera — foi uma fonte indispensável da pintura de Monet do nascer do sol que deu o nome ao impressionismo [FIG. 118; ver FIG. 5]. Como os dois se tornaram amigos íntimos e Jongkind era quase vinte anos mais velho que Monet, é fácil perceber como o cenário nativo e a prática da arte da paisagem, que avançava nesse meio tempo, forneceram ao jovem artista modelos e estímulo para o seu trabalho. Outra influência inicial de Monet, e seu primeiro professor de fato, foi Eugène Boudin, que pintou nas praias da Normandia nas décadas de 1850 e 1860 e, como Constable, mas provavelmente sem nenhum conhecimento da obra do inglês, retratou o céu, o clima e a luz em esboços nos quais anotava a hora do dia, a condição e a direção do vento. Baudelaire admi-

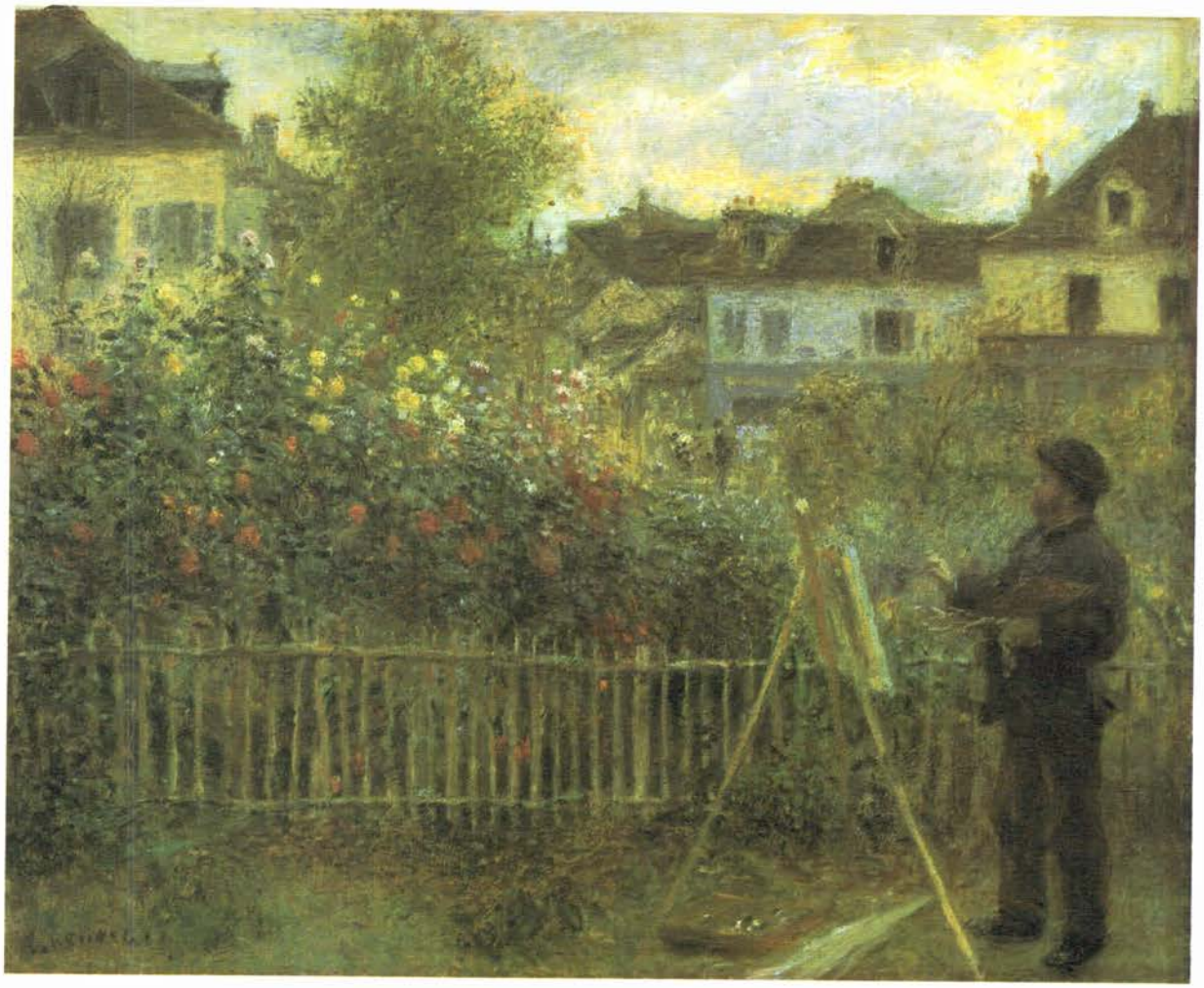
119 GUSTAVE COURBET, *O ateliê: uma alegoria compreendendo um período de sete anos de minha vida artística*, 1854-55, óleo sobre tela, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris.

120 FRÉDÉRIC BAZILLE, *O ateliê do artista*, 1870, óleo sobre tela, 98 x 128 cm, Musée d'Orsay, Paris.

rava as obras de Boudin enquanto esboços, mas comentou que ainda não eram pinturas de verdade — pareciam-lhe inacabadas, carecendo da conclusão que somente a imaginação poderia realizar.[43] Baudelaire não se libertara de sua devoção a Delacroix e à arte romântica, mesmo quando clamava por um pintor da vida moderna. Na obra de Boudin [VER FIG. 7], encontramos não somente a cena típica de praia adotada posteriormente por Monet, com o seu sugestivo contexto quase-impressionista, mas também as curtas pinceladas que tecem uma textura que antecipa o estilo posterior.

Nessa passagem da visão pré-impressionista para a impressionista, houve uma mudança importante na atitude do pintor em relação à comunidade. A mudança pode ser ilustrada comparando-se o retrato de um estúdio de pintor feito por dois artistas de gerações sucessivas, que tinham afinidade um pelo outro. Ao representar a si mesmo em seu ateliê, em 1855, Courbet chamou o seu quadro grandioso de uma "verdadeira alegoria, cobrindo uma fase de sete anos de minha vida artística". Ele reuniu os seus amigos e conhecidos à volta de sua figura central pintando uma paisagem [FIG. 119]. Estranhos a ele são o modelo nu, que ele não está retratando, e uma criança que, enlevada, concentra-se completa-

43. Charles Baudelaire, "VII. Le Paysage", em *Salon de 1859*, op. cit., v. II, p. 665.



121 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *Monet pintando em seu jardim em Argenteuil*, 1873-75, óleo sobre tela, 46 x 60 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

mente na paisagem que ele pinta; uma segunda criança, deitada no chão, rabisca em um pedaço de papel, ilustração da crença dos realistas no talento artístico inato da criança e no valor da ingenuidade na criação e experiência artística. Sem influência de escolas e tradições, a criança é o modelo exemplar dessa convicção. Courbet se pôs no centro desse mundo complexo. Em uma carta explicando a tela, ele descreveu o lado esquerdo como a comunidade que sofre, que é pobre e disforme, ou que se envolve em um comércio que não a satisfaz. São pessoas que o pintor retratou durante o período de sete anos mencionado no título do quadro, mas que não participam do mundo das idéias e das artes representado do outro lado da imagem (e do outro lado do cavalete do artista). Ali, Courbet colocou, entre outros, o seu protetor Alfred Bruyas, o romancista Champfleury e o escritor anarquista Proudhon. No canto extremo, está sentado o poeta Baudelaire, ao lado de um pentimento espectral de sua amante Jeanne Duval, que foi apagada. Como no pensamento de vários escritores da metade do século,[44] a forma antitética

dessa sociedade não é a de classes sociais opostas — o proletariado *versus* a burguesia, o pobre *versus* o rico —, mas do culto e do inculto, nas palavras de Courbet: os vivos e os que, por carência de cultura, só estão metade vivos. No centro dessa sociedade está o artista (identificado no canto inferior esquerdo por sua assinatura colossal), que une o todo com a sua presença.

Quinze anos depois, em 1870, Frédéric Bazille, o impressionista que morreu logo após, na Guerra Franco-Prussiana, representou o próprio ateliê com seus amigos artistas [FIG. 120]. Como Courbet, ele está posicionado no centro, diante de um cavalete com uma tela, mas aí cessam as semelhanças. A figura ímpar do extremamente alto Bazille, inclinado sobre o cavalete com uma paleta, foi pintada por Manet, que Bazille, por sua vez, retratou em pé diante da tela com um tento de pintor. O ateliê não é um cenário para a sociedade como um todo; é apenas a oficina do pintor. Mas esse espaço do pintor apresenta uma atmosfera de receptividade, relaxamento e harmonia e, diferente do quadro de Courbet, é iluminado pela luz que entra pela grande janela. Os impressionistas foram pioneiros em criar o tipo moderno de apartamento ou casa que se comunica com o exterior através de janelas e portas grandes que dão para jardins e água. Esse espaço anunciou a possibilidade de conciliar os contrastes do mundo urbano fechado e do campo aberto.

A pintura de Bazille demonstra não somente uma diferença de personalidade, mas também de atitudes internas. Bazille mostrou a transformação da idéia que o artista tinha de seu ambiente pessoal — é uma comunidade só de pintores —, mas a sua imagem depende do pensamento de Courbet, que era amigo dos impressionistas e os estimulou.[45] Os retratos de grupo de Henri Fantin-Latour reuniram artistas e escritores em uma comunidade fechada, completa; Courbet foi excepcional ao reunir um grupo mais amplo. Nenhum deles, entretanto, teve a naturalidade da apresentação de Bazille: todas as figuras de Fantin e muitas de Courbet têm a qualidade rígida das fotografias oficiais.

Quando Meissonier, um admirado pintor acadêmico desse período, quis representar o pintor em seu meio, mostrou um artista do século XVII, uma figura histórica. No cavalete em seu ateliê está o protetor que ergue a cabeça contemplando o quadro, enquanto o artista, segurando a paleta e os pincéis, aguarda, confiante, o seu veredicto. Espalhadas ao redor, estão pastas com trabalhos e pinturas na parede, elementos que contribuem para a atmosfera e autenticidade dos quadros históricos.[46] Comparada com a sua obra, a pintura que Renoir fez de Monet trabalhando ao ar livre [FIG. 121] é uma imagem de franqueza e simplicidade inconscientes — qualidades refletidas também na concepção do cenário. Vemos deste modo como, nos anos entre as décadas de 1850 e 1870, a noção que o artista tinha de si mesmo, assim como a sua arte, evoluiu.

44. Flaubert, Baudelaire, Nietzsche, Arnold e Renan, para citar apenas alguns.

45. Em 1866, Bazille posou para várias figuras diferentes em *Le déjeuner sur l'herbe* de Monet (ver FIG. 80), e o homem de barba sentado foi especulativamente identificado como Courbet.

46. Ernest Meissonier, *Colecionador no ateliê de um pintor*, 1860, Musée d'Art et d'Histoire, Lille. As pinturas vagamente indicadas na parede são realmente obras contemporâneas do próprio Meissonier.

CAPÍTULO 12 IMPRESSIONISMO E LITERATURA

Na medida em que cada forma de arte é um todo complexo, combinar as duas artes, literatura e pintura, é extremamente difícil, mesmo que a suposição de tal unidade proporcione uma comodidade e arbitrariedade superficiais na descoberta de correspondências. A ampla afinidade encontrada na literatura e pintura impressionistas, assim como a correspondência íntima de certos detalhes de sua forma e conteúdo, nem sempre é inerente a artes contemporâneas ou à sua perspectiva social. Vários estilos de pintura que existiram não tinham paralelos reais com características da literatura da mesma época e lugar; por exemplo, durante o período elizabetano na Inglaterra ou o século XIX nos Estados Unidos.[1] A harmonia das artes no período do impressionismo é a conquista de uma cultura particular. Sua investigação é um problema interessante também para a sociologia da arte.

O romantismo tinha, anteriormente, estabelecido semelhanças significativas entre a literatura e a pintura francesa do século XIX. Escritores e pintores estavam intimamente associados, em uma sociedade parisiense de sensibilidades criativas. O círculo de Delacroix incluía Balzac, Alexandre Dumas *père*, Hugo, Prosper Mérimée, George Sand e Stendhal, assim como grandes compositores e virtuoses como Frédéric Chopin e Franz Liszt. O romantismo existiu como um movimento consciente e uma visão compartilhada por escritores e pintores. Até mesmo o crítico conservador e ex-discípulo de David, Etienne Delécluze, falou de uma nova solidariedade de artistas em todas as artes. No século XIX, a pintura e a literatura ocupavam o mesmo lugar dominante na cultura francesa, uma associação exclusiva na literatura mundial da época e sem paralelos na Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha, Escandinávia ou Rússia.[2] Na França, havia uma consciência do estilo de vida e uma busca intensa de sua perfeição e expressão nas artes da pintura e da literatura.

Não sabemos ao certo como entender um estilo impressionista na literatura. Talvez fosse mais exato falar de aspectos impressionistas, tendo como modelo a pintura impressionista, e admitir que podem aparecer em estilos com características muito diferentes. Em primeiro lugar, temos de reconhecer tendências independentes para esse tipo de literatura. Formas, temas e qualidades impressionistas apareceram nos escritos de Gustave Flaubert, na década de 1840, e nos de Edmond e Jules de Goncourt, na década de 1850. Uma obra de Flaubert que demonstra especialmente essas afinidades — *Par les champs et par les grèves* [*Pelos campos e pelas praias*] — foi escrita em 1847, mas só publicada em 1886,

1. Nos dois períodos citados, a literatura foi entendida de modo geral como mais profunda e inovadora do que as artes visuais. Ver a nota seguinte, sobre a arte e a literatura russa do século XIX.

2. Poucos leitores estrangeiros de Tolstói, Dostoiévski ou Turguêniev podem indicar um único pintor russo do mesmo período. Embora procurassem representar percepções visuais, os escritores russos perseguiam valores profundos relativos à vida social e moral.

seis anos depois de sua morte. O seu *Madame Bovary*, em 1857, familiarizou outros escritores com esse estilo, embora Edmond Duranty, ao resenhá-lo, o tenha achado imperfeito pela falta de qualidades que, hoje, reconhecemos como impressionistas. Por volta de 1864, os Goncourt já escreviam em um estilo impressionista perfeitamente maduro.

Quando, na década de 1870, esse tipo de arte literária se instaurou, foi muito criticada como impressionista no sentido pictórico pelos críticos que também rejeitaram Monet e seus amigos. As pinturas eram vistas como não suficientemente literárias, e a literatura, como excessivamente influenciada pela pintura. Vemos até que ponto os escritores tinham uma percepção aguçada dos pintores no que escreveram sobre suas obras. Mais do que os escritores ingleses ou alemães, os romancistas e poetas franceses se sentiram atraídos tanto pela arte contemporânea quanto pela mais antiga. Théophile Gautier estendeu-se nessa relação em um capítulo de seu inacabado *Histoire du romantisme* [*História do romantismo*] (publicado em 1874, dois anos depois de sua morte), enfatizando as férteis influências recíprocas ou apropriações entre as duas artes, e remontando a sua origem à década de 1830. Gautier faz comentários sobre o número de escritores que estudaram pintura e a respeito da influência dos pintores sobre o vocabulário dos escritores. Mas a sua análise se limita à observação da abundância de palavras relativas a cor e alusões a objetos de arte na escrita romântica; não diz nada sobre a sintaxe ou as formas maiores do poema ou romance. E parece não perceber a convergência mais recente das duas artes.

Para compreender esse processo de convergência, nada é mais revelador do que o estudo de uma das primeiras obras de Flaubert, uma obra extraordinária em que esse processo emerge claramente. *Par les champs et par les grèves* não é um romance, mas sim um registro das sensações, sentimentos e reflexões de Flaubert durante uma viagem de três meses pelo oeste da França, na companhia de Maxime Du Camp, outro escritor, que com Flaubert alternou a redação dos capítulos para o diário comum. Os dois amigos propuseram-se a uma descrição franca de suas impressões de uma viagem, escritas tanto para aproveitar as férias quanto para buscar experiências. Alguns anos antes, em 1843, Flaubert havia feito uma viagem aos Pirineus com uma intenção semelhante:[3] o seu diário começa com uma promessa a si mesmo de evitar qualquer retórica, qualquer enfeite, e simplesmente registrar o que via e sentia. Essa obra apresenta algumas percepções espantosas, mas carece do que é tão acentuado em sua obra posterior: a resposta intensa à natureza e a expansão lírica do viajante que desfruta com deleite extático o seu desligamento do estudo e da esfera doméstica.

Flaubert ficou encantado com a liberdade dos campos, as trilhas inesperadas, o ambiente em constante transformação, o céu e o mar. Anotou incansavelmente as cores raras da paisagem. Assim como os pintores franceses das décadas de 1870 e 1880, que caminhavam de um lugar a outro no campo, à beira-mar, procurando locais para pintar, ele captou as nuanças mais fugidias de luz e atmosfera. *Par les champs et par les grèves* é lido quase como uma série de telas pintadas por um impressionista, tão ricas são as suas percepções de cor, luz, atmosfera contrastes sutis e do movimento na paisagem sempre em mutação. O quadro ver-

3. Flaubert viajou mais tarde com Du Camp ao Egito. Para um relato vívido e contínuo da viagem, ver Francis Steegmuller, *Flaubert in Egypt*, Nova York, 1972. A versão posterior de Du Camp da viagem à Bretanha e o comportamento excêntrico de Flaubert durante ela, estão em *Souvenirs Littéraires* (1882-3), Paris, 1984, pp. 58-67.

bal do oceano e rochas em Belle-Île poderia ter sido feito com base nas pinturas de Monet do mesmo local, mais de quarenta anos depois:

> Começamos por uma senda na relva que levava ao cume da falésia, depois descia até seus vales e prosseguia por toda a ilha.
>
> Quando alcançávamos lugares obstruídos por deslizamentos de terra, seguíamos na direção do campo e deixávamos nosso olhar errar por sobre o horizonte do mar, cuja faixa azul tocava o céu; então, caminhávamos de volta à beira das rochas, que, de súbito, reapareciam do nosso lado, abrindo seu abismo. O penhasco perpendicular, no alto do qual caminhávamos, ocultava a vertente das rochas, e escutávamos somente o bramido da arrebentação embaixo de nós.
>
> Às vezes o rochedo se abria em toda sua grandeza, revelando seus dois lados quase retos, raiados de camadas de sílica, com moitas de flores amarelas dispersas aqui e ali. Se lançássemos uma pedra, ela pareceria suspensa no ar por algum tempo, e, então, bateria nos flancos, ricocheteando de um a outro, quebrando-se em mil pedacinhos, espalhando terra e seixos em seu trajeto, e, finalmente, pousaria no fundo do poço, onde assustaria os cormorões que guinchariam e bateriam asas. [...]
>
> A maré baixava, mas para passar tínhamos de esperar o recuo da arrebentação. Observávamos as ondas se aproximarem. Elas arremessavam-se espumantes contra as rochas, rodopiavam nas fendas, erguendo-se como lenços ao vento, tornavam a cair em cascatas e borrifos e, com um longo e majestoso balanço, recolhiam o seu lençol verde e se retiravam. Assim que uma onda deixava a areia, as suas correntes imediatamente se entrecruzavam, escapando para níveis mais baixos. As algas moviam seus ramos viscosos; a água transbordava entre os seixos, esvaía-se pelas fissuras das pedras, provocava o marulho intenso e formava milhares de repuxos. A areia alagada absorvia tudo, e, secando-se ao sol, branqueava o seu matiz amarelo.
>
> Assim que havia lugar para nossos pés, saltávamos por sobre as pedras e prosseguíamos o nosso caminho. Logo, porém, elas aumentaram em número, acumulando-se desordenadamente, virando-se e revirando-se umas sobre as outras. Tentávamos nos firmar com as mãos e os pés, mas deslizávamos em sua aspereza escorregadia.
>
> A falésia era tão alta que quase nos dava medo olhá-la de baixo. A sua placidez excepcional nos esmagava, mas ainda assim nos fascinava, pois, apesar de tudo, não conseguíamos evitar contemplá-la e os olhos não se cansavam. [...]
>
> Em alguns lugares, havia grandes poças de água, tão límpidas e tão calmas quanto suas profundezas esverdeadas. [...] De um lado, o oceano com suas ondas lançando espuma nas pedras embaixo; do outro, a costa vertical, escarpada, intransponível.
>
> Cansados e atordoados, procurávamos uma saída; mas o penedo avançava à nossa frente, e as rochas estendiam infinitamente as massas escuras de sargaço, com seus cumes desiguais sucedendo-se uns aos outros, crescendo e multiplicando-se como fantasmas negros erguendo-se da terra.[4]

Mas, além dessas percepções intensas de cor e luz, as páginas de Flaubert contêm uma consciência do ser, imerso nos aspectos visuais da natureza, e uma afirmação lírica da alegria do espectador que perambula, de sua profunda satisfação nessa experiência. Se há uma filosofia do impressionismo, ela se manifesta inte-

4. "Nous commençâmes par un sentier dans les herbes; il suivait le haut de la falaise, montait sur ses pointes, descendait dans ses vallons et se continuait dessus en faisant le tour de l'île.
"Quand un éboulement l'avait coupé, nous remontions plus loin dans la campagne et, nous réglant sur l'horizon de la mer, dont la barre bleue touchait le ciel, nous regagnions ensuite le haut de la crête que nous retrouvions à l'improviste ouvrant son abîme à nos côtés. La pente à pic sur le sommet de laquelle nous marchions ne nous laissait rien voir du flanc des rochers; nous entendions seulement au-dessous de nous le grand bruit battant de la mer.
"Quelquefois la roche s'ouvrait dans toute sa grandeur, montrait subitement ses deux pans presque droits que rayaient des couches de silex et où avaient poussé de petits bouquets jaunes. Si on jetait une pierre, elle semblait quelque temps suspendue, puis se heurtait aux parois, déboulait en ricochant, se brisait en éclats, faisait rouler de la terre, entraînait des cailloux, finissait sa course en s'enfouissant dans les graviers; et on entendait crier les cormorans qui s'envolaient. [...]
"La marée baissait, mais il fallait, pour passer, attendre le retrait des vagues. Nous les regardions venir. Elles écumaient dans les roches, à fleur d'eau, tourbillonnaient dans des creux, sautaient comme des écharpes qui s'envolent, retombaient en cascades et en perles, et dans un long balancement ramenaient à elles leur grande nappe verte. Quand une vague s'était retirée sur le sable, aussitôt les courants s'entre-croisaient en fuyant vers des niveaux plus bas. Les varechs remuaient leurs lanières gluantes, l'eau débordait des petits cailloux, sortait par les fentes des pierres, faisait mille clapotements, mille jets. Le sable trempé buvait son onde, et se séchant au soleil, blanchissait sa teinte jaune.
"Dès qu'il y avait de la place pour nos pieds, sautant par-dessus les

gralmente no diário de viagem de 1847 de Flaubert. Mas o jovem escritor ainda conservava as raízes da poesia e sensibilidade romântica. Flaubert acompanhou a sua geração em um aspecto: parava freqüentemente para admirar e avaliar construções antigas. Recordou a história desses edifícios, as cenas de violência que haviam testemunhado, personalidades curiosas que haviam vivido nos castelos, fragmentos do folclore e da lenda, e problemas de interpretação, datação e atribuição que tinham os arqueólogos. Estendeu-se longamente no passado histórico, na vida popular, na devoção e crenças nativas, nas figuras, heróis e monstros fantásticos dos lugares que visitava. O êxtase de Flaubert diante da atmosfera e luz do sol transformou-se rapidamente em exaltação metafísica de fantasias panteístas. Há passagens, até mesmo um tom predominante, de tal exuberância que traem o efeito da poesia romântica. Flaubert ainda estava próximo aos românticos; mergulhado na história e na lenda, sentia-se atraído pelas energias e paixões associadas a locais antigos — interesse que perseguiu até o fim da vida.

Par les champs et par les grèves é um exemplo crucial de escrita com qualidades impressionistas, tais como a importância das sensações, o ambiente e o conteúdo moral, e também a importância da liberdade no movimento e na percepção errante. Porém, o conteúdo histórico e romântico persistiu; a imaginação de Flaubert não estava preparada para se subordinar ao empirismo totalmente impressionista, dissimulado por harmonias raras, assim como pela novidade da cor e da superfície.

A minúcia com que criou um ambiente e ação apurados em *Madame Bovary* (1857) e *A educação sentimental* (1869), dois romances da vida contemporânea, Flaubert também demonstrou em sua escrita sobre o passado remoto: nos romances *Salammbô* (1862) e *La Tentation de Saint-Antoine* [*A tentação de Santo Antônio*] (1874), e nos contos "La Légende de Saint Julien l'Hospitalier" ["A lenda de São Julião Hospitaleiro"] e "Hérodias" ["Herodíades"] (ambos de 1877). Em uma versão antiga, de 1843-45, de *Educação sentimental*, o herói de Flaubert, que é, sem a menor dúvida, um dublê do próprio autor, estudava história como um meio de superar a desesperança diante das banalidades e frustrações de seu próprio tempo. A imparcialidade e a objetividade de tal contemplação do passado também forneceram a esse estudante e observador absorto em si mesmo a experiência imaginativa de uma totalidade mais abrangente e pungente da vida humana, expandindo assim a sua visão. Flaubert e seu personagem compartilharam esses interesses com os Goncourt, que, quando escreviam romances, empreendiam um estudo erudito das mulheres e homens do século XVIII, de seus costumes e suas artes. Mas a preferência dos Goncourt pelo século XVIII foi, de maneira geral, estética — o gosto pela indumentária, mobiliário, bibelôs e salões, assim como pelos pintores dessa época. Eles foram atraídos por esse período, como foram atraídos pelo Japão, pela beleza especial de uma época e lugar. Com o tempo, seu gosto estendeu-se a seus contemporâneos como um amor comum pelo rococó, estilo que apresentava afinidades evidentes com a perspectiva inicial impressionista, na leveza do toque e na percepção. Em contraste, os períodos e lugares preferidos de Flaubert foram as culturas cristã e medieval — como suas obras artísticas, mais cruéis, irracionais e ostensivamente

→ roches, nous continuions devant nous. Elles augmentèrent bientôt leur amoncellement désordonné; tournées, bousculées, entassées dans tous les sens, renversées l'une sur l'autre. Nous nous cramponnions de nos mains qui glissaient, de nos pieds qui se crispaient en vain sur leurs aspérités visqueuses.
"La falaise était haute, si haute qu'on en avait presque peur quand on levait la tête. Elle nous écrasait de sa placidité formidable et elle nous charmait pourtant; car on la contemplait malgré soi et les yeux ne s'en lassaient pas. [...]
"De place en place immobiles comme leur fond verdâtre, s'étendaient de grandes flaques d'eau qui étaient aussi limpides, aussi tranquilles... D'un côté c'était la mer dont les flots sautaient dans les basses roches, de l'autre, la côte droite, ardue, infranchissable.
"Fatigués, étourdis, nous cherchions une issue. Mais toujours la falaise s'avançait devant nous, et les rochers, étendant à l'infini leurs sombres masses de varechs, faisaient succéder l'une à l'autre leurs têtes inégales qui grandissaient en se multipliant comme les fantômes noir sortant de dessous terre." Flaubert, *Par les champs et par les grèves*, op. cit., pp. 97-9.

românticas na intensidade da violência e paixões que lhes são associadas.

Porém a concepção de arte de Flaubert não foi somente um passo em direção à abstração impressionista da pincelada e seu tom, a nuança rara e exata, mas também em direção à visão impressionista mais ampla de um meio penetrante e forças naturais de luz e atmosfera que saturam o todo. A sua busca da palavra certa como um elemento, uma unidade singular, levou-o a uma observação mais arguta das diferenças sutis nos objetos descritos e na linguagem da descrição. Com freqüência ele adotou o modo de ver e o método de representação do pintor contemporâneo; especialmente em *A educação sentimental*, quando, descrevendo uma cena, ele falou de objetos como pontos de cor a distância. Estava bastante ciente das mutações aparentes de uma cor em contraste com o matiz vizinho, e as descrições que demonstram isso foram devidas, certamente, ao seu conhecimento da pintura e dos pintores.

A forma e o conteúdo impressionista estão bastante desenvolvidos verbalmente em *A educação sentimental*, como percebemos particularmente nas personalidades de Frédéric, Dambreuse, Rosanette, sr. Arnoux e sra. Arnoux. Exemplificando uma sensibilidade sem objetivo do parisiense típico, Frédéric é retratado em episódios moldados por impressões, encontros casuais, diversões; ele é o *marchand et editeur d'art* [comerciante e editor de arte]. Flaubert empregou artifícios do estilo impressionista em suas descrições — cores e cores "contrastantes", *taches* [manchas] com a palavra como unidade (*le mot juste*) — e comparou motivos impressionistas: espaço externo, espectadores em movimento, o passeio de barco, a estrada de ferro (viagens de Nogent a Paris e de Paris a Creil, com descrições extremamente visuais dos edifícios, das paisagens), o passeio público, a pista de corridas, as ruas, o baile, o teatro, obras de cerâmica e a floresta de Fontainebleau. Flaubert descreveu a Revolução de 1848, e a política de maneira mais geral, em termos de percepções individuais, sem incluir a visão maior, como o retrato de personalidades genuinamente políticas. Mais tarde, em *Salammbô*, o seu luxuriante hino literário ao esplendor orientalista, a multidão de Flaubert e as ruas que ela ocupa em Cartago foram, sem dúvida, inspiradas na experiência parisiense do escritor .

Embora a escrita de Flaubert tenha muito em comum com a pintura impressionista, isso provavelmente se deu independente do grupo impressionista. Há pouca ou nenhuma referência aos pintores contemporâneos em sua correspondência. Ele conhecia e admirava o escultor James Pradier, e devia estar ciente dos artistas do período de 1840-60 e de suas idéias. Tais interesses podem explicar a sua linguagem de cor e luz; mas a sua grande originalidade contribuiu e o levou mais longe no mesmo caminho. O pintor Pellerin, em *A educação sentimental*, parece-se, de alguma forma, com Manet, mas vive a década de 1840.

Precocemente avançado em relação à visão impressionista, Flaubert sentia, ao mesmo tempo, uma nostalgia incontrolável do mundo mágico e heróico do passado, que envolvia os viajantes, historiadores e poetas românticos. Como Baudelaire, ele experimentou um conflito paralelo entre o moderno e o exótico, entre o passado e o presente.[5] Em seu livro de viagens sobre a Bretanha acima mencionado, Flaubert dedica o mesmo espaço aos vestígios do passado e à paisagem

5. Os poemas "Spleen", de Baudelaire, publicados em 1857 em *Les Fleurs du mal*, antecipam efeitos e motivos impressionistas do mesmo modo que alguns escritos de Flaubert. [*As flores do mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.]

natural. Vemos aqui a dualidade de uma vida inteira na sua carreira como escritor. Além dos quadros da vida moderna em seus *Madame Bovary* e *A educação sentimental*, dedicou-se a reconstituir a história e as paixões exóticas em *Saint-Antoine* e *Salammbô*. Seus contos sobre São Julião e Herodíades revivem um mundo distante recapturado com a leitura e o estudo de imagens antigas. Até mesmo "Un Coeur simple" ["Um coração simples"], embora situado em um cenário contemporâneo, conta os estágios de uma existência arcaica moldada pela fé religiosa ingênua.

A ligação de Flaubert com a história, produzindo um quadro mais perspicaz do mundo contemporâneo, também é percebida em outros escritores realistas de sua geração. Ele conhecia e estimava Eugène Fromentin, que era pintor, crítico, viajante e romancista. *Dominique* (1862), única obra de ficção de Fromentin, situa-se na França e trata de seus contemporâneos. Uma autobiografia sutilmente velada, está repleta de paisagens amadas de Charente, cidade natal de Fromentin, percebidas pelo personagem epônimo, assim como pelo próprio autor, de uma maneira receptiva e, de certa forma, passiva. Entre outras coisas, Dominique registra efeitos da luz do sol, da viagem e da cidade. As pinturas de Fromentin apresentadas no Salão eram quase todas da Argélia e, em geral, feitas de memória, das lembranças de suas três viagens a esse país. Uma recordação do lugar e da atmosfera, sintonizada com sutileza, foi a característica mais evidente de sua escrita e pintura. Embora antiacadêmico em sua técnica pictórica e talentoso na evocação verbal específica e atmosférica do lugar, Fromentin foi hostil às novidades trazidas por Manet e pelos impressionistas. Em relação aos seus contemporâneos progressistas, a sua escrita descritiva foi mais avançada do que as suas atitudes críticas.

Os Goncourt, Champfleury, Ernest Feydeau e Duranty, que era um pouco mais jovem, combinaram a profissão de romancista com a de historiador documentarista. Balzac e Stendhal, antes deles, tinham tentado reconstruir o passado em alguns de seus romances. O exemplo de Walter Scott, uma enorme força literária no continente, deve ter exercido grande influência sobre os escritores franceses. Historiadores importantes da época, Jules Michelet, Augustin Thierry e Alphonse de Lamartine estavam, por sua vez, conscientes de sua habilidade de contadores de histórias, analistas de caracteres e narradores de destinos. Liev Tolstói, ao empreender *Guerra e paz*, participou mais tarde da mesma tradição.

Os Goncourt, na literatura, foram impressionistas *par excellence*. O seu programa de arte era influenciado pela pintura, e eles se preocupavam com uma "nova óptica" ou maneira de ver. A aptidão dos irmãos Goncourt para desenhar e pintar com habilidade considerável fundamentou o seu romance sobre um pintor francês, *Manette Salomon* (1867). O estilo desse romance é muito bem descrito pelo termo criado por eles mesmos, "*écriture artiste*" (escrita artista), já que demonstravam uma visão pictórica da paisagem, da cor, tons, luz e atmosfera. Em outro de seus romances, *Renée Mauperin* (1864), a linguagem descritiva é expressa em toques e pinceladas.[6] Embora independente da prática dos impressionistas, a abordagem dos Goncourt coincidiu com as novas pinturas na adoção de uma base comum na arte da década de 1850, especialmente as paisagens. Como escritores, o

6. Especialmente no segundo capítulo do romance, quando a história da vida do pai de Renè, Charles-Louis, é rapidamente esboçada.

seu programa era realista e a sua meta, a modernidade. A despeito de seus crônicos comentários rancorosos, eram amigos de Degas, artista cuja compreensão dos meios especiais e de seus efeitos sobre a personalidade correspondeu à abordagem dos irmãos. As representações que Degas fez da Bolsa, do balé e do bordel, assim como da lavanderia, do café-concerto, da pista de corridas e da toalete íntima, refletem uma imersão artística semelhante em uma determinada locação, profissão, até mesmo gênero, uma qualidade de observação acurada, projeção e empatia também evidentes na romancista inglesa George Eliot.[7]

Publicado logo antes de o impressionismo emergir, *Renée Mauperin* inicia-se com a heroína epônima e um rapaz conversando enquanto se banham no Sena, agarrados a uma corda presa no barco, como algumas figuras em *La Grenouillère* de Monet [VER FIG. 9A]. Eles falam de teatro e ópera, assim como das restrições sociais em um ambiente de transição: "O campo, os arredores da cidade, o subúrbio mesclavam-se nas duas margens".[8] A paisagem pitoresca é pintalgada de choupos, jardins, janelas verdes, letreiros, velhos barris, pedaços de muro branco, telhados, fumaça, sombras, chaminés, uma ponte, pescadores, carroças e fábricas. É uma vista pictórica com notas de cor espalhadas que os autores equiparavam às telas de um artista contemporâneo, Adolphe Hervieu. A cena é paradoxalmente suja e radiante, miserável e alegre, decrépita e viva. A natureza aflora entre os edifícios, as obras e as indústrias, como uma folha da relva entre os dedos de um homem. Renée acha a vista bela, mas o seu companheiro discorda; ele se lembra de uma pintura que tinha visto em uma exposição dois anos antes com um efeito desse tipo e diz que não dá importância a essas coisas. Com uma espontaneidade típica, ela encerra a conversa mergulhando na água.

Ao abordar Henry James depois de lermos os autores franceses que ele conheceu no início de sua carreira, reconhecemos em seus contos vários temas e cenários que manifestam a sensibilidade impressionista que emergia nas décadas de 1860 e 1870. O seu conto *Daisy Miller* (1879) deve muito a *Renée Mauperin*. Começa com imagens de uma estância de veraneio em Vevey — as hospedarias, a vista da varanda, o lago e os turistas. Uma criança que fala o que lhe vem à cabeça e sua irmã, cândida, inocente e bela, ingênua e espontaneamente encantada com o lugar e ansiosa para viajar, contrastam com a sua tia velha e rica, que é arrogante, esnobe e tradicional. James faz uma pausa para descrever o ato de acender um cigarro, de beber à mesa, o garçom, o passeio pelo jardim com suas flores e uma sombrinha, todos detalhes que nos acostumamos a ver nas pinturas de Manet, Renoir e Monet:

> Há, aqui e ali, um movimento rápido de mocinhas "na moda", um farfalhar de babados de musselina, um estrépito de música para dançar pela manhã, um som de vozes agudas todo o tempo. Recebe-se uma impressão dessas coisas na excelente hospedaria Trois Couronnes. [...] Uma bela manhã de verão [...] Ele [...] estava se deliciando com uma pequena xícara de café que lhe fora servida em uma mesinha no jardim por um daqueles garçons que pareciam diplomatas. Finalmente, terminou o café que lhe fora servido em uma mesinha no jardim e acendeu um cigarro.[9]

7. Entre os escritores ingleses de seu tempo, George Eliot foi, talvez, o mais ciente do "novo" na vida intelectual e no comportamento social. Ao descrever um escritório em *Middlemarch* (1871-2), ela retratou os homens de negócios de 1830 em posturas não convencionais, com as mãos nos bolsos, espreguiçando-se, lendo jornal e conversando informalmente, do mesmo modo como Degas os representou em *Retratos em um escritório, Bolsa de algodão* (1873, FIG. 77).

8. "La campagne, le faubourg et la banlieue se mêlaient sur deux rives [...]", *Renée Mauperin*, Paris, p. 14.

9. "There is a flitting hither and thither of 'stylish' young girls, a rustling of muslin flounces, a rattle of dance-music in the morning hours, a sound of high-pitched voices at all times. You receive an impression of these things at the excellent inn of the Trois Couronnes. [...] [A] beautiful summer morning. [...] He [...] was enjoying a small cup of coffee which had been served him on a little table in the garden by one of those waiters who looked like attachés. At last he finished his coffee which had been served to him on a little table in the garden and lit a cigarette." Henry James, *Daisy Miller, Pandora, The Patagonia, and Other Tales*, Nova York, 1937, pp. 3-5. [*Daisy Miller e um incidente internacional*, Rio de Janeiro, Imago]

O diálogo é entremeado com vislumbres da paisagem e efeitos transitórios de cor que evocam uma atmosfera pictórica de sensação, receptividade e informalidade. Em mais de um episódio, uma figura aparece primeiramente como desconhecida, não identificada, vaga, indistinta, até emergir no primeiro plano e ser perfeitamente reconhecida. James percebeu como olhar uma paisagem também pode ser um ato calculado, uma evasão, uma expressão de neutralidade. A tia severa de Daisy desaprova essa vida de vistas e prazeres, sensações e impressões: "Pode ter certeza de que ela não pensa em nada. Passa os dias, as horas, como faziam na época áurea. Não posso imaginar nada mais vulgar".

O cenário dos episódios e até mesmo de contos inteiros em uma paisagem e clima nitidamente harmonizados era, evidentemente, uma idéia comum aos escritores muito antes do impressionismo. O cenário contribui com uma cor de fundo assim como com as nuanças. É o transmissor de uma atmosfera que prepara e reforça a ação. O poeta ou romancista pode descrever os espaços da história em uma linguagem que rivaliza com a gama de tons do pintor. A descrição, entretanto, permanece claramente externa. Não é uma percepção dos próprios personagens; eles não reagem às cores e à atmosfera do meio, mas se ocupam somente uns com os outros. Essa é a imagem do aspecto melancólico e sinistro do parque onde Fiódor Dostoiévski situa o episódio do assassinato de Chatov em *Os possessos* (1871). Parece-nos convencional, um artifício extraído dos romances góticos, nos quais os crimes são consumados em lugares escuros ou em câmaras subterrâneas. Turguêniev, mais sutilmente, em *Na véspera* (1860), pinta um belo quadro de Veneza — notavelmente semelhante aos quadros dessa cidade que Monet fez quase cinqüenta anos depois — em um contraponto colorístico à ação e ao espírito da história; a sua descrição confere aos personagens algo das qualidades fantásticas da cidade medieval, suspensa sobre a água e nela refletida. Mais nitidamente impressionista é a descrição do ambiente em algumas páginas de Flaubert, dos Goncourt, de Daudet e Maupassant, tal como visto e sentido pelo personagem, como uma revelação de sua personalidade, e, às vezes, determinando uma mudança na pessoa, uma decisão, uma nova ação. Essa percepção do ambiente na novela talvez apareça espontaneamente em um romancista de temperamento não-impressionista, como Charles Dickens em *Old Curiosity Shop* [*A velha loja de curiosidades*] (1840-41) ou Tolstói em *Os cossacos* (escrito em 1853 e publicado em 1862). Porém, quase sempre é uma característica em romances com pouca trama e personagens passivos, como *Dominique*, de Fromentin. De modo semelhante, no começo de *Eugénie Grandet* (1833), Balzac descreve as ruas e casas, as fisionomias das residências, para estabelecer a cidade como signo de seus habitantes.

As pinturas impressionistas são freqüentemente descritas como "poéticas". Em que sentido do termo poético? A paisagem de Monet é poética no mesmo sentido que uma pintura de Giorgione ou de Odilon Redon? É poético um quadro de Delacroix com tema de Dante? A pintura de paisagem foi considerada, de modo geral, uma arte poética, retratando o temperamento da paisagem. O poético na pintura impressionista não está, obviamente, na escolha de um tema retirado de um poema, mas na concepção do tema em um espírito que é também o de um

poeta contemporâneo e que se equipara ao estético na experiência. No período do impressionismo, uma certa visão da natureza era considerada essencialmente poética. Envolvia a contemplação de cor, luz, movimento, textura e a experiência de suas qualidades como carregadas de sentimentos; esses elementos se fundem para constituir uma disposição, um estado de espírito, um símbolo de uma essência complexa de homem e natureza. Tal abordagem pode ser encontrada em dois dos maiores escritores do século: Charles Baudelaire e Victor Hugo.

Comum à pintura e poesia nesse momento é a importância das sensações (de cor, luz, movimento, som) como essências coloridas pelo sentimento; e das substâncias poéticas da linguagem como uma estrutura paralela de apoio composta por palavras-sons e ritmos com evocação correspondente. A diferença em relação à poesia anterior está na substituição da ação pelos fenômenos impessoais do ambiente considerado como espetáculo; mas esse espetáculo é caracterizado pelo movimento, fluxo, intercâmbio, impulsos e sua extinção. A pintura impressionista é poética, então, em dois aspectos, ambos em harmonia com o conteúdo e o estilo da poesia contemporânea. Ela representa uma aparência momentânea do ambiente como um correlato ou fonte do sentimento do espectador; tece uma substância artística de tons raros, mas observados com exatidão, como a escolha de palavras pelo poeta. As unidades menores das palavras — as vogais e consoantes — e seu agrupamento rítmico são como as pinceladas e as silhuetas decorativas com pulsações e projeções vagas que suavizam o todo e reduzem os contrastes mais fortes.

Os poetas franceses mais próximos dos pintores foram Stéphane Mallarmé, Charles Cros, Paul Verlaine e, nas últimas décadas do século, os jovens simbolistas que imitaram Mallarmé, talvez até mesmo Arthur Rimbaud em alguns de seus poemas. Porém, uma sensibilidade semelhante aparece nos romances de Zola, dos Goncourt e de Daudet quando descrevem o ambiente e as percepções de seus personagens. Maupassant deveria ser incluído e, até certo ponto, Fromentin.

O espetáculo impressionista em certa poesia e prosa pode ser considerado uma metáfora. As cores da paisagem, a sua qualidade penetrante servindo de metáfora dos sentimentos do interlocutor e do observador, eram, no entanto, ao contrário da metáfora clássica, parte da experiência visual que é o tema do quadro ou do poema. Quando um herói grego é descrito caindo como uma grande árvore, o símile é um pensamento do narrador, um artifício que não faz parte do acontecimento descrito, ao passo que, na poesia e prosa impressionistas, o espetáculo da paisagem ou da cidade é visto e sentido pelo sujeito do texto poético, seja o narrador falando na primeira pessoa ou o leitor ideal concebido como o observador do espetáculo objetivo. A linguagem figurativa ou associativa — metonímia ou sinédoque — desempenha um papel nas abordagens visuais inovadoras dos escritores e talvez ofereça esclarecimento em relação à prática dos pintores no impressionismo.

Na pintura anterior, a figura do discurso poderia ser traduzida em algum aspecto da forma que evocava a comparação contida nessa figura. Portanto, na arte cristã medieval, os feixes de lenha carregados por Isaac para o Sacrifício eram um símbolo metafórico, até mesmo uma metonímia, da Crucificação, lem-

brando Jesus carregando a Cruz. Existem tais "figuras" na pintura impressionista? Nos poemas contemporâneos, o metafórico não é distinguido claramente da deformação da descrição. Muitas das palavras figurativas são palavras comuns, especialmente na descrição do movimento — o céu "desce"; a "morte do dia é lamentada pelo crepúsculo acobreado". Essas palavras sugerem as qualidades intersensoriais e terciárias das cores e, especialmente, dos tons raros que são percebidos relativamente a outro objeto ou sentimento. Desse modo, "angelizar com azul" refere-se à ocorrência de um azul puro, aparentemente distante entre objetos terrestres sob uma determinada iluminação. Se a metáfora é uma transferência ou transformação de objetos, uma analogia evocada por uma qualidade comum ao objeto descrito e a algum objeto remoto, por meio da qual a primeira qualidade é acentuada e revelada de maneira mais evidente, então a pintura impressionista é um estilo metafórico.

Mas, na poesia, a qualidade de evocação, que depende das alusivas palavras descritivas intersensoriais, gera um significado ou conotação vaga do todo, cujo caráter é dado pela disposição implícita de algumas das palavras e pela musicalidade dos versos rítmicos. Portanto, mais figurativa do que as palavras separadas é essa conotação do todo, à qual se aplica o conceito de símbolo — um sentimento ou idéia intraduzível. O que foi expresso distintamente por metáforas na poesia anterior é evocado nessa nova arte pela linguagem pictórica para sensações de luz, cor e movimento unidos em um único todo emergente, afetivo.

A pintura impressionista, com o seu duplo aspecto de objeto e imagem, parece criar de um modo paralelo uma passagem entre a superfície das manchas de pigmento e o mundo representado, e entre essa superfície e um estado, raro ou novo, de sentimento. Um poeta simbolista poderia, portanto, ver a pintura como uma obra simbolista, embora alguns pintores da geração seguinte, como Gauguin, Bernard e Paul Sérusier, ao assimilar a poesia simbolista — o que os impressionistas não tinham feito —, tenham pensado na pintura simbolista como investida de um tema alusivo, como a antiga arte religiosa. Mas retiveram dos impressionistas a experiência da cor como mensageira de estados de espírito e de sentimentos particulares, com o acréscimo de uma forma delineada mais definida, de uma capacidade correspondente de expressão do sentimento. Por conseguinte, havia uma influência impressionista considerável sobre os simbolistas, que herdaram, tomaram emprestado ou absorveram muito de seus antecessores.

O figurativo no sentido poético aparece em outro aspecto da pintura impressionista: a representação de objetos por meio de algumas pinceladas cursivas que reduzem a forma múltipla de uma árvore a uma massa de verde, um corpo humano a uma mancha curva ou vertical, uma face a um ponto rosado. Tal abordagem é como a linguagem da poesia que substitui o barco pela vela, o rio pela água, o pássaro por uma asa. Essa associação e redução simultânea é metonímia, uma propriedade geral da linguagem no discurso usual, assim como no artístico, que é inventiva e expressiva no uso dessas figuras. Até que ponto a metonímia é importante na poesia francesa dessa época? Não analisei os poemas desse ponto de vista, mas essa consideração pode render alguns exemplos interessantes. Uma distinção também deve ser feita entre o caráter redutor dos

impressionistas e o dos artistas mais jovens — Gauguin, Bernard, Seurat — com respeito à linha e à cor.

Aquilo que é essencialmente poético reside na percepção das qualidades sutis da cena que a tornam estranha ou irreal em sua novidade, uma revelação de essências que sugerem forças magníficas na natureza objetiva, forças que estão além do poder do observador de controlá-las ou nomeá-las ou de interromper a sua incessante emergência e desaparecimento. São como relances de um micromundo misterioso no laboratório do cientista, e tão objetivas quanto o exame disciplinado desse cientista na observação de seus objetos elusivos. O poeta elaborou uma linguagem para transmitir essas percepções raras como objetos de admiração e prazer. Embora ligadas a uma disposição de espírito, a uma visão pessoal, essas descrições possuem um amplo componente objetivo, que é especialmente evidente na pintura.

Antes do impressionismo, percebia-se a conexão dos artifícios de tipo impressionista com um conteúdo particular, assim como o aparecimento esporádico desses artifícios na literatura anterior, tais como as descrições do cenário em peças de Victor Hugo. O ato de olhar, geralmente em situações modernas, inspirou quadros impressionísticos: em *Hard Times* [*Tempos difíceis*] de Dickens (1854), o relato do trem de ferro;[10] em Hawthorne, a vista do céu e do clima pela janela; em Hugo, os relatos de viagens de trem e carruagem, em outras palavras, vistas em movimento, e a catedral na neblina; em Tolstói, as montanhas do Cáucaso; e em *Villete*, de Charlotte Brontë (1853), uma visão momentânea das ruas. No entanto, nenhum desses exemplos de vista impressionística pode ser usado para defender a adoção total do estilo impressionista.

A representação do ambiente e o espectador são uma raiz comum dos traços impressionistas tanto na literatura quanto na pintura. O ambiente é um contraponto, o pano de fundo de uma ação. Em tempos passados, gerou presságios ameaçadores, em obras como *Júlio César*, de Shakespeare, ou nos romances góticos. Essa atmosfera reflexiva adentrou o século XIX, com escritores como Dostoiévski, porém uma nova tendência ao relato mais rico já era percebida durante as décadas de 1840 e 1850. O personagem passou de vítima ou contraparte do ambiente examinado a uma sensibilidade que reage a ele. O desenvolvimento do realismo no século XIX acarretou, naturalmente, uma maior importância e alcance do visual como a sensação mais informativa e detalhista.

Essa consciência em transformação era diferente do conceito de *milieu* de Hippolyte Taine, cuja visão deu continuidade à idéia, do século XVIII, do temperamento racial e nacional observado em escritores como Montesquieu ou Winckelmann. Não é uma concepção de arte, mas a resposta de Taine e do químico orgânico Marcelin Berthelot ao forte contraste dos ambientes da Galiléia e Judéia na *Vida de Jesus*, de Ernest Renan. Renan ressaltou a importância desses diferentes cenários com relação ao efeito e reflexo das duas fases significativas da carreira de Cristo: o Sermão e a Paixão. Tal concepção do meio é relativa, baseada na oposição; é pré-impressionista, na medida em que a paisagem não é apreendida esteticamente ou afetivamente em termos de caráter individual.

Os elementos populares e vernáculos, tanto na pintura quanto na literatura,

10. Taine descreveu Dickens como um romancista-*pintor* em seu *History of English Literature*.

são qualidades encontradas por Brunetière em Alphonse Daudet, ligadas ao uso da gíria. Mas a pintura divergia da arte popular, que antes havia sido um objeto de interesse nas décadas de 1850 e 1860.[11] O impressionismo parecia informal, espontâneo, coloquial na execução. Para os críticos conservadores e seus pares, parecia inapto e cru, sem a homogeneidade, o acabamento retocado, virtuoso, da arte acadêmica. Era demasiado incompleto para os devotos dos estilos "clássicos". Qualidades diferentes do popular encontravam-se mescladas à inovação estilística. Retratos de figuras comuns, assim como os jogadores de cartas, fumantes e o jardineiro de Paul Cézanne, trouxeram de volta o realismo dos irmãos Le Nain do século XVII. Porém, nada na pintura realmente corresponde ao mencionado discurso vernáculo na literatura, como nos poemas de marinheiro de Tristan Corbière, exceto, talvez, as composições imprecisas do impressionismo, a sua informalidade de representação, como se vê na obra de Degas. Na pintura, não pode haver nenhuma divisão entre a linguagem do autor e a dos personagens, embora alguns quadros com acabamento sofisticado tenham incluído, como acessórios convincentes e fundo, gravuras populares, rabiscos, ou desenhos de crianças, como no quadro *O retrato de Sergeant*, de Meissonier.[12] Para escritores como Béranger, o poeta mais popular de seu tempo, o vernáculo oferecia um enriquecimento de vocabulário, de textura e personagem que faltava na contraparte pictórica.

Diferenças inerentes entre literatura e pintura podem ser reveladas pelas ilustrações de Manet do poema "Le Fleuve" ["O rio"] de Cros. As águas-fortes de Manet demonstram uma inovação estilística com o seu efeito esparso, fragmentado, o uso de vazios para sugerir luz, a liberdade de toque e o tratamento gráfico da cor, da luz e do espaço. Como esforços criativos, as águas-fortes não poderiam datar de antes da década de 1870. No texto, o conceito que Cros tem de um rio é relacionado ao gosto impressionista por movimento, continuidade e ambiente humano. É um rio urbano e suburbano; inclui a indústria, pessoas e história. Cros acompanhou-o como um observador em movimento, como um passageiro de trem.[13] Mas Cros ainda estava preso a antigas restrições de metro e rima. O aspecto convencional de suas formas traía a inovação de sua perspectiva.

Aspectos impressionistas ou "impressionísticos" continuaram a aparecer na literatura no fim do século XIX e no século XX, especialmente nas obras de Marcel Proust e Virginia Woolf. Os primeiros escritos de Proust, como *Jean Santeuil* (1895-99), revelam um interesse pela luz, pelo ambiente, como objetos ou ocasiões estéticos, e pela consciência da pintura como forma de arte exemplar, inspirada pelo amor aos seus temas. Mas a concepção proustiana do pintor Elstir e de sua inspiração derivada da beleza de sua esposa é não-impressionista, particularmente em sua noção de uma mulher idealizada.

Sem dúvida, os pintores abriram os olhos dos poetas e romancistas para as qualidades do visível não observadas na escrita anterior. Quando Maupassant descreveu a cúpula de um antigo edifício muçulmano em Sidi El Hani na África do Norte, ele viu as cores de uma maneira que demonstra o seu conhecimento dos quadros contemporâneos de Monet e talvez, até mesmo, suas conversas com o pintor:

11. Ver meu ensaio "Courbert and Popular Imagery", publicado originalmente em 1941, reeditado em *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, Nova York, 1982, pp. 47-85 [*A arte moderna: séculos XIX e XX*, São Paulo, Edusp, 1996].

12. Hamburg, Kunsthalle, n. 56, em *Ernest Meissonier: Retrospective*, Lyon, 1993, pp. 132-3.

13. Charles Cros, "Le Fleuve", em *Oeuvres complètes*, op. cit., pp. 74-9. A ciência posterior exploraria a concepção relativista de locação, velocidades e distâncias.

Nunca vi o sol tornar uma cúpula branca uma maravilha tão estupenda de cor. É branca? — Sim, ofuscantemente branca! No entanto, a luz se decompõe de uma maneira tão surpreendente sobre esse grande ovo que distinguimos nele um espetáculo encantador de nuanças misteriosas, que parecem antes evocadas que aparentes, mais ilusórias do que reais, e tão sutis, delicadas, tão imersas em branco imaculado, que não as vemos de imediato, mas somente depois do deslumbramento e surpresa do primeiro olhar. Então, não percebemos nada a não ser elas, tão numerosas, tão variadas, tão fortes e, ainda assim, quase invisíveis! Quanto mais olhamos, mais intensas parecem. Ondas douradas fluem nesses contornos, secretamente extintas em um banho de lilás tão leve como a névoa, cruzadas por rastros azulados. A sombra imóvel de um ramo é talvez cinza, talvez verde, ou amarela? Não sei. Protegida por uma cornija, a parede abaixo me parece violeta; e imagino que o ar seja malva ao redor desse domo ofuscante que agora me parece quase rosa, sim, quase rosa, quando o contemplamos demoradamente, quando a fadiga produzida por sua irradiação mistura todos esses tons tão sutis e brilhantes que deslumbram os olhos. E a sombra, a sombra dessa *koubba* no chão, que matiz é esse? Quem pode saber, quem pode mostrá-lo ou pintá-lo? Quantos anos teremos de mergulhar nossos olhos e nosso pensamento nessas colorações indiscerníveis, tão novas para os nossos órgãos que aprenderam a ver a atmosfera da Europa, seus efeitos e reflexos, antes de entendê-las, distingui-las e expressá-las, até transmitir àqueles que olharão as telas, nas quais foram fixadas pelo pincel do artista, o sentimento completo da verdade?[14]

O escritor, além de começar a ver as cores sob sol forte com os olhos do pintor, passou a compreender a luz e a cor de uma nova maneira e aplicou em sua descrição os conceitos de luz decomposta e fadiga óptica que o pintor tomara emprestado ao cientista.

De uma geração anterior, o pintor-escritor Fromentin, também descrevendo a luz e o céu da África do Norte, ficou impressionado com uma qualidade cinza essencial (como Ruskin na Itália, na mesma época).[15] Ele fora dominado pela luz intensa, depois de perder a visão temporariamente, e, prudentemente, virou as costas a esse espetáculo considerando-o inadequado à sua arte — as cores decompostas do branco que Maupassant viu teriam sido, para Fromentin, uma perturbação da pureza da verdadeira cor da cúpula.[16] De fato, as percepções de Maupassant e Monet não eram ilusórias; realmente concordam com a visão científica e têm certa veracidade.

Ao almejar a verdade da impressão em uma visão pictórica da paisagem, Henry James não foi completamente coerente em seu ponto de vista, no sentido pictórico. Na prática, em uma linguagem de frases justapostas, separadas, ele poderia descrever com palavras uma cena tal como contemplada a distância por uma janela, e evocar com precisão as cores e a atmosfera de uma determinada hora e estação, um mosaico de percepções agrupadas ao acaso, sem um centro ou uma ordem que permitisse o mapeamento da superfície do objeto. Porém, da mesma distância, percebeu detalhes expressivos, objetos particulares, substâncias e texturas, minuciosamente observados. Consideremos a seguinte passagem:

14. "Je n'ai jamais vu le soleil faire d'une coupole blanche une plus étonnante merveille de couleur. Est-elle blanche? — Oui, blanche à aveugler! et pourtant la lumière se décompose si étrangement sur ce gros oeuf, qu'on y distingue une féerie de nuances mystérieuses qui semblent évoquées plutôt, qu'apparues, illusoires plus que réelles, et si fines, si délicates, si noyées dans ce blanc de neige qu'elles ne s'y montrent pas tout de suite, mais après l'éblouissement et la surprise du premier regard. Alors on n'aperçoit plus qu'elles, si nombreuses, si diverses, si puissantes et presque invisibles pourtant! Plus on regarde, plus elles s'accentuent. Des ondes d'or coulent sur ces contours, secrètement éteintes dans un bain lilas léger comme une buée, que traversent par place des traînées bleuâtres. L'ombre immobile d'une branche est peut-être grise, peut-être verte, peut-être jaune? Je ne sais pas. Sous l'abri de la corniche, le mur, plus bas, me semble violet: et je devine que l'air est mauve autour de ce dôme aveuglant qui paraît à présent presque rose, oui, presque rose, quand on le contemple trop, quand la fatique de son rayonnement mêle tous ces tons si fins et si clairs qu'ils affolent les yeux. Et l'ombre de cette koubba sur ce sol de quelle nuance est-elle? Qui pourra le savoir, le montrer, le peindre? Pendant combien d'années faudra-t-il tremper nos yeux et notre pensée dans ces colorations insaisissibles, si nouvelles pour nos organes instruits à voir l'atmosphère de l'Europe ses effets et ses reflets avant de comprendre celles-ci, de les distinguer et de les exprimer jusqu'à donner à ceux qui regarderont les toiles où elles seront fixées par un pinceau d'artiste la complète émotion de la vérité?" Guy de Maupassant, *Au Soleil, Sur l'Eau, La vie errante*, em *Oeuvres complètes*, Paris, 1969, pp. 480-1.

> As janelas do lado oeste da sala de estar de Olive, que davam para a água, recebiam os pores-do-sol vermelhos do inverno; a ponte comprida e baixa que rastejava, sobre seus pilares vacilantes, de uma margem à outra do Charles; as manchas casuais de gelo e neve; os desolados horizontes suburbanos, descascados e calvos pelo rigor da estação; o vazio inclemente, frio, do panorama; a extrusão, em Charlestown, em Cambridge, de algumas chaminés e campanários, tubos retos, sórdidos, de fábricas e oficinas, ou o dedo fino, apontado para o céu, do templo da Nova Inglaterra. Havia algo inexorável na pobreza da cena, vergonhoso na mesquinhez de seus detalhes, que dava uma impressão coletiva de tábuas, latas e terra congelada, galpões e estacas apodrecendo, linhas de estradas de ferro transpondo categoricamente uma estrada de charcos, e de rastros dos mais humildes, o universal bonde puxado por cavalos, atravessando obliquamente essa senda de perigo; cercas soltas, terrenos baldios, montes de lixo, pátios com canos de ferro espalhados, postes telegráficos e fundos de casas de madeira sem pintura. Verena achava essa vista adorável, e realmente tinha razão quando, ao cair da tarde, o feio quadro era tingido de um frio rosa-claro. O ar, com sua friagem sem vento, parecia tilintar como um cristal, as mais esmaecidas gradações de tom eram perceptíveis no céu, o oeste se tornava profundo e delicado, tudo ia se tornando duplamente distinto antes de assumir a obscuridade da noite. Havia um leve rubor na neve, reflexos "macios" em retalhos de charco endurecido, o som das carruagens, não mais vulgares, mas quase metálicos, na ponte comprida, silhuetas solitárias de ondulações distantes escurecidas contra a luz que desbotava gradativamente.[17]

Há, obviamente, dois espectadores nessa passagem, o escritor experiente com o seu olho arguto, relembrando as percepções já registradas da paisagem e seus objetos familiares, reagindo a eles como a um ambiente dissecado e julgado; e a personagem de sua história, uma jovem voraz e aberta a novas sensações, destituída do mal, da decadência e da feiúra, e encantada com a beleza da aparência diáfana, com a paisagem como um espetáculo momentâneo de luz, atmosfera e cor, com o espetáculo exclusivo da natureza para o seu deleite. E, mediante essa dupla visão da cena, juntamente com a sua avaliação dos pobres, do mesquinho, do sórdido como realidades recorrentes da paisagem, a sua verdade subjacente, James também insinua algo da situação humana em seu conto, os contrastes da realidade miserável e da ilusão resplandecente, a realidade do mundo e o brilho agradável da fantasia que o vela.

Também percebemos em James a linguagem típica da percepção impressionista: as janelas "recebem" [*take in*] o pôr-do-sol; o "algo" de uma qualidade; a "impressão coletiva"; a cena como um "quadro"; os efeitos "aparentes"; "as mais esmaecidas gradações de tom"; e o reconhecimento ostensivo do empréstimo dos termos do ateliê nos reflexos "macios" [*tender*], palavra comum entre os pintores e colocada entre aspas pelo escritor. O impressionismo no conceito de James é igualado a uma experiência de diferentes qualidades — o fenomenológico equivale ao estético no velho sentido.

O impressionismo no romance é somente um aspecto, uma característica ou qualidade de certas partes e não um princípio do todo. Nenhum grande romance é tão inteiramente impressionista quanto uma pintura de Monet.[18] Embora, na

15. "Le gris, voici l'avènement et le triomphe du gris. Tout est gris, depuis le gris froid des murailles, jusqu'aux gris puissants et chauds des terrains et de végétations brûlées." Argel, 4 de outubro de 1847. *Correspondence d'Eugène Fromentin*, op. cit., v. 1, p. 595. "Le ton local est gris, d'un gris sourd que la vive lumière du matin parvenait à peine à dorer." Eugène Fromentin, *Un Eté dans le Sahara*, em *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 157.

16. Ibid., pp. 129-30.

17. "The western windows of Olive's drawing room, looking over the water, took in the red sunsets of winter; the long low bridge that crawled, on its staggering posts, across the Charles; the casual patches of ice and snow; the desolate suburban horizons, peeled and made bald by the rigor of the season; the general hard, cold void of the prospect; the extrusion, at Charlestown, at Cambridge, of a few chimneys and steeples, straight, sordid tubes of factories and engine-shops, or spare, heavenward finger of the New England meeting house. There was something inexorable in the poverty of the scene, shameful in the meanness of its details, which gave a collective impression of boards and tin and frozen earth, sheds and rotting piles, railway lines striding flat across a thoroughfare of puddles, and tracks of the humbler, the universal horse-car, traversing obliquely this path of danger; loose fences, vacant lots, mounds of refuse, yards bestrewn with iron pipes, telegraph poles, and bare wooden backs of places. Verena thought such a view lovely, and she was by no means without excuse when, as the afternoon closed, the ugly picture was tinted with a clear, cold rosiness. The air, in its windless chill, seemed to tinkle like a crystal, the faintest gradations of tone were perceptible in the sky, the west became deep and delicate, everything grew doubly distinct

→ before taking on the dimness of evening. There were pink flushes on snow, "tender" reflections in patches of stiffened marsh, sounds of car-bells, no longer vulgar, but almost silvery, on the long bridge, lonely outlines of distant dusky undulations against the fading glow." Henry James, *The Bostonians* (ed. original de 1886), reed. cap. 20, Modern Library, p. 168.

18. Se for possível falar de uma obra "completamente impressionista".

19. Em 1883, a recém-construída ponte do Brooklyn foi descrita por um crítico americano, Montgomery Schuyler, em termos similares: ele ficou encantado com o traçado dos cabos, que fragmentam a vista da cidade ("The Brooklyn Bridge as a Monument", *American Architecture Studies*, Nova York, 1892, pp. 68-85). Os impressionistas admiravam a construção moderna de metal e vidro, com as novas formas favorecendo a abertura, o espaço e a luz.

maior parte da literatura, as características de linguagem, percepção e perspectiva impressionistas marquem a obra o bastante para determinar uma nova qualidade do conjunto, o tema básico dos romancistas permanece uma questão irredutível para a estética impressionista: os seres humanos em ação com seus destinos mutáveis revelados no correr do tempo. O caráter desses protagonistas pode ser revelado por suas respostas ao ambiente, os seus destinos podem depender dos acontecimentos nas ruas e balneários enquanto buscam diversão, a sua sensibilidade pode ser moldada esteticamente mais do que moralmente, eles podem ser um organismo descrito por meio de uma linguagem de sensações e impressões. Mas, apesar de todas essas interações, o interesse nos contos reside no desenvolvimento e conseqüência de uma situação, na ação ou mudança da disposição provocada por uma ação.

O conceito de impressionismo tem, portanto, menos pertinência para o romance do que para a pintura. A poesia, nessa época, talvez estivesse mais próxima da arte pictórica. Entre as artes visuais, a arquitetura foi menos aberta às formas e atitudes impressionistas. A Torre Eiffel, com a sua construção exposta, feita de centenas de pequenas unidades, o seu tremeluzir de vazios de treliças e luz, a sua qualidade etérea, a sua aparente massa sem peso através da qual se vê o céu, talvez seja o edifício impressionista ideal.[19] Em seu estado original, a Torre foi pintada em tons espectrais — uma vista brilhante, luminosa contra a cor mutável do céu. Embora a Torre Eiffel seja uma exceção na arquitetura da época, passou a ser reconhecida como uma obra pioneira em uma linha de construções da engenharia que levou à arquitetura do século XX.

O abismo entre a pintura e a literatura está mais claro na vida e obra de Émile Zola, que, de todos os escritores de sua geração, foi o mais próximo dos pintores impressionistas. Os seus romances e suas relações com esses artistas esclarecem as diferenças entre literatura e pintura e os problemas comuns a ambas na época em que viveu. Colega de escola e amigo inseparável de Cézanne em Aix-en-Provence e em Paris, Zola dedicou a Cézanne, em 1867, um livro de crítica que estabeleceu o escritor como defensor de Manet e dos jovens impressionistas. Zola dedicou um romance, *Madeleine Férat* (1868), a Manet, e Manet e Cézanne pintaram o retrato de Zola. Embora seu julgamento da pintura se fundamentasse mais em sua admiração pelo espírito independente dos artistas do que no discernimento das qualidades artísticas, e fosse guiado pelos entusiasmos de Cézanne e outros jovens pintores em Paris, Zola se sentiu atraído pela ousadia da cor e da pincelada do grupo e talvez, ao descrever Paris e a região rural, tenha sido estimulado tanto por suas telas quanto pela riqueza das impressões de cor descritas nos romances dos Goncourt e de Flaubert. Zola construiu o seu romance *Une Page d'amour* [*Uma página de amor*] (1878) em torno de cinco quadros: o aspecto cambiante de Paris em horas diferentes, visto por uma janela.

Mas essa percepção impressionista do ambiente físico e da cor não foi central para Zola como foi para Monet e seus colegas pintores. Desde o começo, a arte de Zola foi dirigida às paixões e ao destino dos seres humanos sujeitos às poderosas forças da hereditariedade e do meio social. Mesmo antes de se decidir pelo programa balzaquiano da história de uma família por várias gerações como um

épico social, as suas histórias já eram tão violentas que beiravam o macabro. Em sua consciência da sociedade e destino dos indivíduos, não podia ignorar as lutas coletivas e mudanças que aconteciam diante de seus olhos; a sua rebeldia precoce e o seu ódio da autoridade repressiva logo foram canalizados para a solidariedade com os trabalhadores e outros oprimidos, assim como para uma concepção da modernidade como estágio básico no desenvolvimento da ordem social.

Com esse ponto de vista e esse programa, Zola foi-se afastando cada vez mais de seus amigos pintores. O que, na década de 1860, havia lhe parecido uma bandeira comum do realismo, em 1880 deixou de se ajustar à obra dos artistas. Agora, eles pareciam insuficientemente preocupados com a realidade social e tinham até mesmo conseguido ser admitidos, como Monet e Renoir, no Salão oficial. Quando, em 1880, a pedido de Cézanne, Zola escreveu uma série de artigos intitulados "Le Naturalisme au Salon" ["O naturalismo no Salão"], sobre a aceitação desses pintores pelo Salão, sentiu-se obrigado a confessar o seu desapontamento: "O grande infortúnio é que nenhum artista desse grupo realizou total e definitivamente a nova fórmula que todos eles trazem dispersa em suas obras".[20] Um juízo mais severo foi incorporado no fracasso do fictício pintor impressionista Claude Lantier, um talento mal-orientado, desperdiçado, em *L'Oeuvre* [*A obra*], romance de Zola de 1886, que era um julgamento ainda mais severo do grupo. A publicação do livro provocou uma ruptura permanente entre Zola e seu velho amigo Cézanne, que ele chamara de irmão e parte de si mesmo. Em um artigo de 1896, logo depois de Cézanne ter conquistado o reconhecimento popular e a adoração de vários artistas jovens, em Paris, em uma importante exposição de sua obra, Zola falou de seu amigo do passado como um gênio que tinha fracassado; e censurou os impressionistas e a nova geração de pintores avançados — Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Pierre Bonnard —, demonstrando desprezo pelo colorido arbitrário, irreal, de suas obras.[21] Ao contrário de Tolstói, que, na época, também condenou os novos pintores em nome da humanidade comum e da missão moral da arte, Zola conhecia bem a obra desses artistas e havia sido seu defensor.

A mudança na visão de Zola em relação aos impressionistas pode ser mais bem compreendida por meio de uma consideração de seus problemas como escritor. Realista militante, intransigente, foi perturbado pelo rumo da arte impressionista no fim da década de 1870 e começo da década de 1880. O que havia sido um rompimento audacioso com a tradição e a arte oficial na década de 1860 e começo da década de 1870 parecia agora uma pintura agradável de temas de prazer, cada vez mais aceita pela burguesia, enquanto o seu próprio realismo, cada vez mais ousado, continuava a ser alvo de uma hostilidade violenta e da condenação. Pintores como Cézanne e Monet haviam deixado Paris e seus subúrbios pela solidão das províncias distantes. Zola reconheceu na arte deles tudo que podia se amoldar à estética de uma burguesia, agora tão complacente em sua república corrupta quanto havia sido sob o império de Napoleão III.

Unindo o seu ataque aos impressionistas ao horror da vanguarda das décadas de 1880 e 1890, Zola também estava defendendo a sua própria arte dos ataques dos jovens escritores, especialmente os poetas. O movimento simbolista de mea-

20. "Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous, éparse dans leurs oeuvres." *Le Voltaire*, 18-22 jun. 1880, reed. em Emile Zola, *Mon Salon, Manet, écrits sur l'art*, Paris, 1970, p. 337.

21. "Paul Cézanne [...] grand peintre avorti", em "Peinture", *Le Figaro*, 2 maio 1896, reed. em Zola, ibid., pp. 372-5.

dos da década de 1880 e começo da década de 1890 foi veemente em sua crítica ao realismo, que não era considerado nem arte nem criativo. Apesar de Zola estar conquistando um grande público de leitores fiéis, especialmente nas classes mais baixas e radicais de todos os países que o viam como socialista, ele achava que a opinião conservadora era impiedosamente crítica e insolente com a sua obra. O insulto a Zola é um capítulo exemplar da história social do gosto que demonstra até que ponto o julgamento da literatura é dirigido por um viés social e político. Além desse ataque abertamente ideológico a Zola, houve outro, também inspirado por posições ideológicas, embora declarado em termos estéticos. Zola foi condenado por suas limitações como artista, por sua verborragia, suas descrições excessivas, temas repetitivos, deficiências como poeta. A tendência da nova literatura estava distante do realismo e se guiava na direção da arte sutil, muitas vezes preciosista, das disposições de espírito e sensações; era com freqüência hermética, mística ou religiosa. A deserção de seu antigo colaborador e seguidor entusiasta, Huysmans, em *À rebours* [*Às avessas*] (1884) e, por fim, em romances de conversão católica, deve ter sido um golpe difícil para Zola, homem de convicções seculares resolutas, com uma fé inabalável na ciência e no progresso social. Mallarmé, que havia sido íntimo de Manet, sobressaiu-se entre os poetas como um admirador de Zola; mas os seus discípulos estavam entre os críticos mais desdenhosos da obra do romancista.

Por volta da década de 1890, o impressionismo já estava em questão como uma arte naturalista, interessada nas aparências. Porém, para os pintores, a distinção entre o modernismo inicial e o mais recente continuava vaga, e o legado de Cézanne, Renoir, Degas e Monet foi reconhecido como uma realização artística, uma grandiosidade de arte pura. Para Zola, eles eram iguais aos puristas e estetas que haviam se perdido e traído seus talentos originais ao não conseguirem desenvolver o conteúdo essencial de sua arte antes naturalista.

Uma das dificuldades para associar o pictórico na literatura com a pintura é que vários efeitos verbais parecem antecipar o pictórico. Uma página de *Stello*, de Alfred de Vigny (1832), descrevendo a execução pública do poeta André Chénier, em 1794, é um exemplo perfeito de um momento dramático apresentado através dos olhos e sentimentos de um espectador apaixonadamente envolvido. Ele acompanha a ação de uma janela alta, a distância, e observa também a grande multidão embaixo. A cena é colorida e intensificada pela mudança de luz e atmosfera da hora do crepúsculo, quando a natureza parece se comparar ao trágico acontecimento, com o mesmo suspense, clímax e terrível desfecho:

> Essa noite pesou sobre mim. À medida que o sol se pondo ocultava-se atrás das árvores e sob a densa nuvem azul, lançava seus raios oblíquos e divididos sobre as toucas vermelhas e chapéus pretos — tristes clarões que conferiam a essa multidão agitada o aspecto de um mar negro manchado de poças de sangue. As vozes confusas não mais alcançavam as minhas janelas, perto do telhado, mas, como a voz das ondas do oceano e o ruído surdo do trovão, contribuíam para essa ilusão sombria. [...] Na exaltação dessa vista grandiosa, pareceu-me que o céu e a terra eram atores nesse drama. De vez em quando, um raio lampejava, como um sinal vindo das nuvens. A face negra das Tulherias se tornava ver-

melha e sangrenta, os dois grandes canteiros de árvores caíam para trás como se fosse de horror. Então, o povo gemia, e em resposta a voz das nuvens ressoava alta e triste.

Antes, o narrador, observando de sua janela alta, disse: "Eu estava completamente para fora da janela, inebriado, pasmo com a grandeza do espetáculo. Não respirava mais. Toda a minha alma e a minha vida estavam em meus olhos".[22]

Parece improvável que Vigny, em seu relato tão vívido, tenha sido inspirado pela pintura histórica. Ele conhecia Delacroix, que era da sua geração, mas uma pintura histórica, naquele momento, não teria colocado o espectador em uma posição tão proeminente em uma cena dramática, reagindo com uma emoção tão intensa ao acontecimento e ao cenário. No entanto, o poeta estava profundamente consciente do pictórico da situação, talvez tanto quanto qualquer pintor. Seu espectador, o doutor Noir, caminhando depois no meio da multidão lembra-se do momento da execução como de um quadro: "Todos os detalhes do quadro retornaram, até mesmo mais intensamente coloridos, aos meus olhos; vi de novo as Tulherias em vermelho, a praça aberta, encapelada e preta, as nuvens densas, a grande Estátua e a grande Guilhotina face a face".

Característica do impressionismo literário é a maneira de apresentar as experiências dos personagens, assim como o seu conteúdo emocional. Os momentos impressionistas — a perambulação, o encontro casual, a sensação, o clima, as horas de lazer, a fruição das artes — desempenham um papel vital na história; e a forma literária é reconstruída para transmitir as qualidades e percepções dessas ocasiões. No primeiro capítulo de *A educação sentimental*, de Flaubert, Frédéric Moreau vê uma mulher em um barco no Sena; ela deixa cair o véu, e toda a vida do rapaz é determinada — uma ida ocasional à pista de corridas ou o encontro com um amigo parisiense pode, igualmente, provocar mudanças sérias. De modo semelhante, a senhora Arnoux descobre, numa visita casual a uma loja, o presente de seu marido à amante. A natureza acidental desses acontecimentos e a sua importância subseqüente representam uma demonstração deliberada das idéias de Flaubert.

Le Nabab [*O nababo*], de Daudet (1877), começa de uma maneira fragmentada com a visita ao presidente do Conselho que está selecionando desenhos de roupas, depois a um nobre, que está em seu toucador ("um imenso toucador"); ao ateliê de um escultor (uma estátua tem um papel na história) e, depois, ao estúdio de um fotógrafo. No romance *Madame Gervaisais*, dos Goncourt (1869), a virada crucial da trama depende das sensações da personagem principal em Roma, onde ela é convertida ao catolicismo e morre manifestando uma histeria religiosa. Esses aspectos não são devidos simplesmente ao realismo e à descrição precisa das pessoas do período, mas também aos valores do escritor e à sua concepção da experiência na qual a consciência passiva da vida se torna cada vez mais importante. Tolstói, descrevendo prazeres, subordina-os a um meio com novas relações humanas e sociais, à ação deliberada do indivíduo e a um ponto de vista histórico. Zola, que quis explicar tudo pela hereditariedade dos indivíduos, abunda em detalhes impressionistas. Em comparação com Balzac, ele quase sempre parece ser tão paisagista quanto romancista de ação ou de sociedade,

22. "Cette soirée était pesante. Plus le soleil se cachait derrière les arbres et sous le nuage lourd et bleu en se couchant, plus il lançait des rayons obliques et coupés sur les bonnets rouges et les chapeaux noirs: lueurs tristes qui donnaient à cette foule agitée l'aspect d'une mer sombre tachetée par des flaques de sang. Les voix confuses n'arrivaient plus à la hauteur de mes fenêtres les plus voisines du toit que comme la voix des vagues de l'Océan, et le roulement lointain du tonnerre ajoutait à cette sombre illusion."
"J'étais tout entier hors de ma fenêtre, enivré, étourdi par la grandeur du spectacle. Je ne respirais pas. J'avais toute l'âme et toute la vie dans les yeux."
"Dans l'exaltation où m'élevait cette grande vue, il me semblait que le ciel et la terre y étaient acteurs. De temps à autre venait du nuage un petit éclair, comme un signal. La face noire des Tuileries devenait rouge et sanglante, les deux grands carrés d'arbres se renversaient en arrière comme ayant horreur. Alors le peuple gémissait; et après sa grande voix, celles du nuage reprenait et roulait tristement."
"Tous les traits du tableau me revenaient plus colorés devant les yeux; je revoyais les Tuileries rouges, la place houleuse et noire, le gros nuage et la grande Statue et la grande Guillotine se regardant."
Alfred de Vigny, *Stello*, Paris, 1925, pp. 218, 220, 226.

especialmente em seus livros sobre a loja de departamentos (*Au bonheur des dames*, 1883) e sobre artistas (*L'Oeuvre*, 1886). Outra característica desses autores é o ideal da impessoalidade ou neutralidade que eles parecem estabelecer para si mesmos, escrevendo como se estivessem anotando o que viram sem emoção, simplesmente como coisas que se apresentaram a seus olhos e ouvidos.

A escolha de um tema não é, certamente, o fundamento de um novo estilo, embora Flaubert pudesse dizer que, ao mudar de tema, ele precisava empregar uma sintaxe diferente, procedimento também observado por Proust. Um estilo é modelado gradativamente e depende de vários temas e problemas individuais, assim como de uma atitude amadurecida, um ponto de vista, uma disposição da personalidade que está aberta a mais de um tipo de tema. Ainda assim, podemos observar nas rupturas excepcionais das formas habituais de um escritor o efeito de um tema particular. Quando uma experiência excepcional aparece como tema central ou típico, uma forma incomum ou uma nova sintaxe ou escolha de palavras suplantará as outras e começará a remodelar o estilo. Ao descrever a entrada de um trem em uma estação, Dickens, um escritor que dificilmente pode ser considerado com tendências impressionistas, adaptou o seu estilo às sensações peculiares do momento e empregou outra sintaxe, que antecipou uma forma mais comum na escrita posterior:

> O espasmo da estação com um ataque de tremor, intensificando-se aos poucos até um achaque do coração, anunciou o trem. Fogo e vapor, e fumaça, e luz vermelha; um silvo, um estrondo, um sino e um guincho; Louisa entrou em um vagão, a senhora Sparsit entrou em outro: a pequena estação, uma pinta desolada na tempestade.[23]

Como Victor Hugo, Dickens observou o trem como uma criatura viva, e considerou os seus ruídos reações orgânicas. Mas também foi capaz de criar o impacto de sensações repentinas, a rapidez de movimento e as impressões simultâneas e desassociadas com palavras e frases igualmente desconexas, como as pinceladas justapostas de Monet em uma oração complexa, sem verbos, uma série de nomes e frases nominais como toques na pintura, uma seqüência de sensações. Essa não é a sintaxe usual de Dickens; é uma forma excepcional adaptada à situação admiravelmente poética. Escrito em 1854, anuncia a prosa pictórica do fim do século.

Tal simulação da estrutura das impressões também está presente na descrição que Dickens faz de uma cena sem movimento na abertura de *Bleak House* [*Casa desolada*] (1853), escrita quase inteiramente sem verbos:

> Londres. O primeiro trimestre recém-terminado... O clima implacável de novembro.
>
> Nevoeiro por toda parte. Nevoeiro rio acima... nevoeiro rio abaixo, onde ele passa... Nevoeiro... Nevoeiro... Nevoeiro...
>
> O gás avultando através do nevoeiro...[24]

Lembra as pinturas de fumaça e neblina de Monet e Pissarro. O que falta no quadro do romancista é exatamente o elemento cor. Em vez de qualquer familiari-

23. "The seizure of the station with a fit of trembling, gradually deepening to a complaint of the heart, announced the train. Fire and stream, and smoke, and red light; a hiss, a crash, a bell, and a shriek; Louisa put into one carriage, Mrs. Sparsit put into another: the little station a desert speck in the thunderstorm." Charles Dickens, *Hard Times*, livro segundo, cap. 11, Londres, *Oxford Illustrated Dickens*, 1955, p. 213.

24. "London. Michaelmas Term lately over... Implacable November weather.
"Fog everywhere. Fog up the river... fog down the river, where it rolls... Fog... Fog... Fog...
"Gas looming through the fog..." Charles Dickens, *Bleak House*, cap. 1, Londres, *Oxford Illustrated Dickens*, 1951, p. 1.

dade específica com a arte, a experiência de Dickens como estenógrafo da corte quase certamente lhe deu essa flexibilidade e prontidão para a anotação gráfica.

Nesse mesmo ano, Nathaniel Hawthorne descreveu em *The Blithedale Romance* (1852) o esforço do narrador passivo, enquanto lê um romance ruim, para aliviar a lassidão e o tédio com alguma vista nova, criando uma situação e um quadro impressionistas, com uma sintaxe excepcional na história:

> De vez em quando, entretanto, quando o seu efeito tornava-se um tanto soporífico — não para a minha paciência, mas para a possibilidade de manter os olhos abertos —, agitava-me, impulsionava a cadeira de balanço e olhava pela janela.
>
> Um céu cinza; a rosa-dos-ventos de um campanário, aquela rosa para além da fileira de edifícios em frente, apontando do leste; um borrifo de gotículas de chuva, parecendo despeitadas, na vidraça. Nesse momento de debilitação de minhas energias, tivesse eu pensado em me aventurar no estrangeiro, tais sinais teriam refreado o propósito vão.[25]

O principal interesse de Liev Tolstói é a vida moral, a ação. Por herança e personalidade, ele estava distante do impressionismo e, como inimigo das cidades, demonstrava ainda mais desdém pela classe média e pela cultura parisiense.[26] Porém, quando queria descrever uma mudança de estado de espírito, uma alteração para um sentimento positivo de expectativa entusiástica, induzido por uma paisagem, ocorria-lhe uma sintaxe diferente da sua ordenação usual de palavras e ele se aproximava do que os escritores franceses da geração seguinte empregavam em sua escrita impressionista.[27]

Em *Os cossacos* (1863), de Tolstói, o personagem central, Oliênin, um jovem incontestavelmente baseado no autor, que está viajando pelas montanhas, aparece, na descrição, com uma sensibilidade semelhante à de um artista. Para evocar o seu estado mental, Tolstói projetou uma estrutura de palavras especial segundo a qual o impacto das impressões foi captado vividamente por meio de toques rápidos, repetidos, com pausas na forma da frase. Vemos como um novo conteúdo especial levou o escritor a remodelar a sua narrativa usual e a estrutura de sua linguagem, adotando uma sintaxe do impressionismo. O jovem herói sofre uma mudança interna no primeiro contato com o ambiente estranho, e essa mudança é transmitida progressivamente, das vistas surpreendentes a um novo sentimento de si mesmo — um sentimento de força e juventude, de vitalidade despertada, do qual a aparência da montanha é inseparável:

> O rápido progresso da carroça puxada por três cavalos ao longo da estrada plana fazia as montanhas parecerem correr acompanhando o horizonte, com as suas cristas rosadas refulgindo à luz do sol nascente. De início, Oliênin ficou aturdido com a vista, em seguida, regozijou-se; porém, mais tarde, olhando cada vez mais atentamente a cordilheira com seus picos nevados que pareciam se erguer não de detrás das montanhas escuras, mas diretamente da planície, e perder-se na distância, ele começou lentamente a ser penetrado por sua beleza e, finalmente, a *sentir* as montanhas. A partir desse momento, tudo que viu, tudo que pensou, tudo que sentiu, adquiriu uma nova qualidade, implacavelmente grandiosa como as montanhas! Todas as suas reminiscências de Moscou, a ver-

25. "At intervals, however, when its effect grew a little too soporific, — not for my patience, but for the possibility of keeping my eyes open —, I bestirred myself, started from the rocking-chair, and looked out of the window.
"A gray sky; the weathercock of a steeple, that rose beyond the oposite range of buildings, pointing from the eastward; a sprinkle of small, spiteful looking raindrops on the window-pane. In that ebb-tide of my energies, had I thought of venturing abroad, these tokens would have checked the abortive purpose." Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, em *Novels*, Nova York, The Library of America, 1982, p. 761.

26. Tanto o *Funeral em Ornans*, de Courbet (1849) (FIG. 117), quanto *Guerra e paz*, de Tolstói (1865-9), oferecem reflexões sobre o papel da cada indivíduo na história: os grandes atos coletivos são resultantes de impulsos e da individualidade de cada um, de milhares de atores — não existem "grandes homens".

27. Tolstói sem dúvida conhecia os romances franceses das décadas de 1850 e 1860.

gonha, e o arrependimento, todos os seus sonhos triviais em relação ao Cáucaso se esvaeceram e não retornaram. "Agora, começou", uma voz solene parecia lhe dizer. A estrada e o Terek, apenas começando a aparecer ao longe, e as aldeias e o povo cossaco, tudo deixara de ser uma piada. Olhou para si mesmo ou Vaniúcha e, de novo, pensou nas montanhas. [...] Dois cossacos passaram, as armas balançando ritmicamente às costas, as pernas brancas e acastanhadas dos cavalos mesclando-se confusamente ... e as montanhas! Além do Terek ergue-se a fumaça de uma aldeia tártara... e as montanhas! O sol se levantou e refulge sobre o Terek, agora visível por trás dos juncos... e as montanhas! Da aldeia vem uma carroça tártara, e mulheres, moças belas, passam... e as montanhas! "*Abreks* (tchetchenos hostis) a meio galope pela planície, e aqui estou eu passando por eles e sem temê-los! Tenho uma arma, e força, e juventude... e as montanhas!"[28]

A escrita de Tolstói mistura as impressões do personagem com a descrição objetiva do autor. O seu estilo, tão simples, claro e vigoroso, evitando toda e qualquer aparência de artifício e floreio, pôde incorporar a descrição impressionista da visão de Oliênin das montanhas, porque era para ele uma reação humana "natural", até mesmo um momento de revelação, no qual o seu herói se purifica das recordações de sua existência na cidade. Aí, vemos e somos levados a sentir da maneira mais vívida o sentido moral positivo de novas impressões da natureza. O impacto do primeiro confronto apaga as velhas imagens e dúvidas de Oliênin, sua vergonha e arrependimento. Impregnado por essa paisagem vista como um espetáculo puramente estético, torna-se um novo homem, demonstrando o poder transformador, estimulador e revigorante das impressões.

Entre as afinidades pictóricas dessa página estão as alusões às aparências, ao movimento e papel da luz, e à impressão confusa das pernas dos cavalos. Também notável é a mudança do tom, passando das anotações para uma descrição bem acabada, e do tempo do verbo do passado para o presente à medida que as impressões visuais crescem em intensidade.

Assim como Dickens e Tolstói anteciparam uma sintaxe ao projetar uma forma mimética expressiva em um contexto único para descrever o fenômeno do trem chegando e partindo ou um observador em movimento e sua percepção exultante de uma nova paisagem com a montanha emergindo, do mesmo modo, no século XX, quando o impressionismo já se tornara um estilo de arte familiar, romancistas de outras tendências empregam a linguagem impressionista em um detalhe de sua narrativa sem generalizá-la como um princípio regulador do estilo todo, tanto quanto um pintor pós-impressionista e, até mesmo, um cubista, que aplicavam tons e pinceladas impressionistas em partes de uma composição fortemente delineada ou modelada.

E. M. Forster, um romancista que estava preocupado com a personalidade e as relações das pessoas, escreveu no parágrafo final de *The Longest Journey* [*A mais longa viagem*] (1922): "O apito do trem do senhor Pembroke foi ouvido ao longe e uma mancha lúrida atravessou a região — passou, e o silêncio retornou".[29] Forster não era um escritor impressionista — longe disso —, mas conhecia Monet e Debussy, a quem aludia como afinidades ao evocar a sensibilidade de um personagem em um romance mais antigo. Mas, quando teve de representar a

28. Leo Tolstoy, *The Cossacks*, Aylmer Maude (trad.), Nova York, 1930, pp. 18-9.

29. "The whistle of Mr. Pembroke's train came faintly and a lurid spot passed over the land — passed, and the silence returned." E. M. Forster, *The Longest Journey*, Nova York, 1922, p. 327.

partida como esvaecimento, como extinção aparente no vazio da distância em que a história termina, passou da linguagem de substâncias e coisas para uma linguagem de som e visão nuançados, decrescentes. O trem torna-se uma mancha de luz, inicialmente distinta, depois esmaecida, como o apito. O verbo "passou" repetido é usado sutilmente em dois sentidos quase indistintos, como duas notas quase idênticas da mesma cor, colocadas como duas pinceladas, uma mais forte e outra mais delicada, uma ainda distinta e se movendo no espaço, a outra diáfana e se fundindo com o ambiente, o silêncio.

Comum ao impressionismo e à literatura é o interesse no ambiente como um fator que influencia o estado dos personagens. O ambiente não é apenas o cenário de uma ação, como nas breves descrições do dramaturgo que servem como instruções para o produtor arrumar o palco. Os escritores descrevem uma paisagem com clima em transformação, nuvens em movimento, chuva, vento, umidade, luz do sol, sombra, cores salpicadas, a agitação da natureza em sua totalidade, reações em cadeia de toda a paisagem ao movimento de um simples elemento; todos esses efeitos fornecem um contraponto dinâmico ao fluxo do sentimento, ao desejo, às respostas dos indivíduos aos estímulos mutáveis, aos efeitos difundidos de uma mudança súbita na consciência. A natureza visível, em suas interações instáveis, ilimitadas, é uma metáfora grandiosa do instável e ilimitado no sentimento e pensamento do eu inconstante. Nada pode se igualar à paisagem, com o seu impacto multissensorial sobre o observador — seus ruídos, cores, odores, pressões, movimentos, texturas —, como um análogo do informe, fluido e emergente, o infinitamente sensível e responsivo na vida psíquica.

Ao representar essas qualidades, os pintores, que se despojaram de todas as preocupações com motivos e ação para se concentrar no diretamente visível, precederam os escritores com interesses relacionados. Os escritores reconheceram na pintura impressionista a originalidade e o conteúdo humano sutil das imagens, e perceberam a nova abordagem artística. Conteúdo e método foram imitados por romancistas, que não somente introduziram extensas descrições ou quadros completos como uma orquestração e, até mesmo, como a fonte dos sentimentos dos personagens, mas também deram à linguagem e ao enredo de sua narrativa novas formas análogas à superfície e forma impressionista, como com os Goncourt, Huysmans e Zola, todos interessados na pintura. No prefácio de 1888 de sua nova peça, *A senhorita Júlia*, Strindberg disse: "Quanto ao cenário, extraí da pintura impressionista sua assimetria e economia, fortalecendo desse modo, creio eu, a ilusão".[30] O dramaturgo sueco, ele próprio um pintor sério, havia se sentido estimulado pelo seu primeiro confronto com a nova arte em Paris e, em uma famosa carta a Gauguin, descrevera o impressionismo como uma revelação da modernidade ao retratar a vida da multidão na cidade, o seu movimento, liberdade e casualidade.[31] Vindo de uma cidade escandinava estável para a metrópole, Strindberg ficou impressionado com o mundo objetivo retratado nos temas dos pintores, assim como expresso em suas formas.

No romance *Une Page d'amour*, de Zola (1878), a imitação dos pintores tornou-se um programa; a literatura absorveu a lição da pintura. Escrito no auge do movimento impressionista, é composto de cinco seções, cada uma se encer-

30. *Six Plays of Strindberg*, Elisabeth Sprigge (trad.), Nova York, 1955, p. 71.

31. "Lembro-me da minha primeira estada em Paris, em 1876 [...] algo estava fermentando [...] os meus jovens artistas me levaram à casa de Durand-Ruel para ver algo completamente novo em pintura [...] vimos telas maravilhosas, a maioria assinada por Monet e Manet [...] no dia seguinte, retornei, sem saber bem por que, e acabei descobrindo que havia 'alguma coisa' nessas manifestações bizarras. Vi uma agitação de pessoas em um embarcadouro, mas não vi o embarcadouro em si; vi um trem atravessando rapidamente a paisagem da Normandia, o movimento das rodas nas ruas. [...] Extremamente impressionado por essas telas, enviei a um jornal da minha região uma carta em que tentei explicar a sensação que eu achava que os impressionistas haviam tentado representar, e o meu artigo fez um certo sucesso como um texto incompreensível." *The Intimate Notebooks of Paul Gauguin*, Van Wyck Brooks (trad.), Londres, 1930, pp. 26-7.

32. *Madeleine Férat*, de Zola (1868), contém descrições da mesma paisagem em estações diferentes para comparar os sentimentos dos personagens.

rando com um capítulo que descreve a cidade vista de uma janela alta. É uma série de vistas de Paris pintadas em horas diferentes, variando a luz e o clima, que representa, como a última série de Monet, os mesmos objetos em perpétua transformação. Nas descrições de Zola, o céu é um campo vasto de muitas cores que se alteram durante a contemplação; também os edifícios e as ruas requerem toda essa paleta. A multidão parece uma massa densa de breves pinceladas, as inúmeras janelas são toques de cor, as chaminés e telhados são linhas denteadas, os objetos são convertidos em traçados de pincéis e as nuvens, em manchas coloridas informes. Para Zola, esses panoramas irrequietos de tons cambiantes são uma música visual que acompanha o fluxo e refluxo do sentimento da sua heroína.[32]

Zola introduz, como instrumento para solo, a paisagem parisiense poética em diferentes tonalidades —iluminação, estações, horas diversas. Com um critério perspicaz, negando a seu espectador, a heroína da história, qualquer conhecimento da cidade, ele eleva a contemplação da paisagem pela heroína a puro fenômeno ao nível do discernimento do pintor. Ela não consegue identificar os edifícios, os parques e as ruas espalhados sob a sua janela. É uma estranha que vive solitariamente e reage com emoção à riqueza e mobilidade grandiosas da paisagem misteriosa, uma imensa teia de cores mutáveis. Ela é quase um espectador impressionista ideal, que recebe impressões sem saber o que está vendo. Às perguntas de sua filhinha sobre as manchas distantes e atraentes de cor, só consegue responder: "Não sei, minha filha".

Mas, apesar de penetrar esse sentido importante da perspectiva impressionista, a visão de Zola, no fundo, não é a mesma dos impressionistas. Antecipando a idéia de Monet de pintar o mesmo objeto em série, variando a luz e o clima, Zola é possuído por uma concepção romântica e heróica da paisagem. Por trás desse brilho e fulgor, e a extinção gradativa da cor, está a arquitetura de Paris, que com todo o seu movimento permanece uma cidade construída, o cenário eterno de seus habitantes ardorosos. Nada fiel à contemplação ignorante de sua personagem, ele nomeia em cada visão recorrente da cidade os principais marcos, monumentos, ruas e parques, destruindo, assim, a superfície pictórica de sua descrição, as pinceladas de cor não interpretadas, a pureza da sensação.

Nas páginas de Zola, o impressionismo torna-se uma retórica densa da descrição, com clichês repetidos de cor e movimento. Zola é um-viajante romântico, e a sua Paris é a cidade de Balzac representada com uma paleta impressionista, não a cidade de Monet, Pissarro e Renoir. Várias vezes nos deparamos, nesses capítulos poetizados, com a frase de Balzac: Paris é um oceano. Não encontramos a concentração impressionista em um único bairro da cidade. A imagem que Zola pinta de Paris é como as vistas imensas de Oscar Kokoshka, de uma metrópole grande e moderna, com rio e mar, e cenário terrestre. As impressões de Zola da cidade são um artifício de estilo que tem sua beleza e poesia, mas não são quadros nem completos nem necessários, nem mesmo acompanhamentos proporcionais da ação e do estado de espírito. A sensibilidade da heroína não é a fonte da descrição: não é ela que vê a cidade, mas Zola, que montou esses espetáculos fantásticos de luz e cor e atmosfera como cenário para os sentimentos dela. Nada

em seu comportamento lembra o movimento e a vida grandiosa da Paris exterior descrita por Zola.

Os Goncourt escreveram que a tendência à descrição no romance moderno derivou do estranhamento dos escritores em relação à vida a sua volta:

> Talvez a observação, a grande qualidade do homem de letras moderno, derive do fato de o homem de letras viver muito pouco e ver muito pouco. Ele está neste século como se estivesse fora do mundo, de modo que, quando entra no mundo, quando percebe um canto dele, esse canto impressiona-o como um país estrangeiro impressiona um viajante. No século XVIII, pelo contrário, como eram raros os romances de observação! Os escritores desse tempo viviam o seu ambiente naturalmente, como em uma atmosfera. Viviam, sem ver, nos dramas, comédias e romances do mundo, que por habitá-lo não o percebiam e sobre o qual não escreviam.[33]

Alguns escritores perceberam nas cenas cores ou qualidades atmosféricas que as teriam tornado temas atraentes para os pintores impressionistas, sem, entretanto, conformar as suas descrições à pintura. Já em 1855, Turguêniev descreveu paisagens variadas de cor, mudança e movimento para acompanhar as emoções de episódios importantes em sua escrita. O seu retrato de Veneza em *On the Eve* [*Na véspera*] (1860) antecipa a visão de Monet[34] da cidade-ilha quase cinqüenta anos depois:

> Tudo ali é brilhante, abrangente, e tudo está envolto em uma névoa fantasista de uma espécie de silêncio afetado pelo amor. [...] As enormes massas dos palácios e igrejas mantêm-se leves e esplêndidas, como o belo sonho de um deus jovem; há algo fabuloso, algo encantadoramente estranho no brilho verde-cinza e no jogo sedoso de matizes da água silenciosa nos canais, no deslizar sem ruído das gôndolas, na ausência dos sons estridentes da cidade, do baque, estrépito e alvoroço grosseiro. [...] Nem Canaletto nem Guardi — para não mencionar artistas mais modernos — são capazes de reproduzir a suavidade metálica do ar, essa distância fugaz e próxima, essa maravilhosa combinação dos contornos mais elegantes com beldades que se fundem.[35]

Ao documentar as inclinações e os interesses que estão subjacentes à escolha dos temas impressionistas, fiz citações de romances e poemas da época. O fato de que qualidades, vistas e situações similares aparecem na pintura e na literatura destaca o caráter penetrante do impressionismo como arte enraizada no ponto de vista e na experiência da época. Os escritores retrataram o mesmo mundo dos pintores: o campo, subúrbios, estâncias, praias, ruas urbanas e cafés, o espectador e o espetáculo e, muito antes de Monet, até mesmo o "céu púrpura do crepúsculo" e as "sombras compridas dos montes de trigo".[36] O que distingue esses textos dos escritos mais antigos com percepções similares é, antes de tudo, o papel do espectador e a instância da visão no desenvolvimento do episódio, do personagem e do estado de espírito, e, em seguida, o estilo da narrativa, com uma nova sintaxe análoga aos artifícios artísticos dos pintores.

Durante todo o século XIX, na França, a literatura apresentava um ideal "visual", que parecia inerente ao naturalismo e que conferiu um significado bas-

33. Edmond e Jules de Goncourt, *Idées et sensations*, Paris, 19, p. 69. *Idéias e sensações* é um livro de aforismos e reflexões extraídos do *Journal* dos Goncourt.

34. O próprio Monet comentou que Veneza era uma cidade impressionista.

35. Ivan Sergeyevich Turgenev, *On the Eve*, Isabel F. Hapgood (trad.), Nova York, 1922.

36. "Une large couleur de pourpre enflammait le ciel à l'occident. De grosses meules de blé, qui se levaient au milieu des chaumes, projetaient des ombres géantes." Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 41.

tante considerável ao ambiente e à aparência humana, às qualidades externas das pessoas, à roupa, às feições e ao cenário da vida, como sinais de caráter e sentimento. Mas esse ideal já era evidente, após 1830, nos escritores das escolas romântica e pós-romântica. Stendhal e Balzac intitularam seus livros "*Scènes*". Os poemas e a prosa de Hugo, que também era um artista talentoso, estão repletos de descrições pitorescas do ambiente em suas cores, luz, sombra e formas variadas. O relato da primeira viagem de trem de Hugo, citado anteriormente, é como uma pintura impressionista superior nas imagens vívidas das cores e na vibração da paisagem transformando-se rapidamente. Na década de 1860 e começo da década de 1870, a pintura foi tomada mais deliberadamente como modelo da escrita. Os Goncourt falam de sua meta como uma "*optique nouvelle*":

> Neste momento da literatura, a questão não é criar personagens que o público não aclamará como velhos amigos, nem descobrir um tipo original de estilo; a questão é inventar um óculo novo com o qual mostrar as pessoas e coisas através de lentes que ainda nunca foram usadas, apresentar imagens sob uma luz até então desconhecida, para criar uma nova óptica.[37]

Edmond de Goncourt pôde formular esse programa visual mais facilmente do que outros porque era pintor amador; mas ele afirmou, de uma maneira mais deliberada, o que já era uma tendência comum entre os escritores. Em seu primeiro romance, *En 1851* [*Em 1851*], publicado no ano de seu título, os irmãos Goncourt manifestaram seu gosto pela representação pictórica da disposição de espírito e sua visão do mundo como cor, luz, ar e sombra. Gautier dava aos seus poemas nomes de objetos de arte: o seu melhor livro de poesias intitula-se *Emaux et camées* [*Esmaltes e camafeus*]. Verlaine chamou uma seqüência de seu primeiro volume "*Eaux-fortes*" ["Águas-fortes"]; e, na geração dos impressionistas, Cros escreveu "*croquis*" [esboços], "*pastels*" [pastéis], "*pointes-sèches*" [pontas-secas], "*acquarelle*" [aquarela], "*coin de tableau*" [canto do quadro] e "*chanson des peintres*" [canção dos pintores].

Durante o século XIX, os pintores e escritores franceses estiveram mais próximos e foram mais solidários uns com os outros do que nunca antes. O pintor foi tantas vezes herói ou personagem de romances que Hippolyte Taine queixou-se de que o exemplo desses heróis-pintores estava influenciando os jovens a adotarem como profissão a arte, para a qual a maioria não estava apta e que dificilmente os manteria vivos. Stendhal escreveu a história da pintura italiana e críticas de dois Salões; Mérimée foi um estudioso pioneiro da arte medieval; Balzac criou várias personalidades de pintores: Bixiou (baseado no caricaturista Henri Monnier), Pierre Grassou e o trágico Frenhofer de *A obra-prima desconhecida*. O grande conto narra o conflito entre os valores de linha e cor, entre o esboço e a obra finalizada — oferece um drama baseado na luta para fundir princípios estéticos aparentemente inconciliáveis. Balzac insere na alma de um pintor as contradições entre a arte clássica e a romântica. Gautier, Baudelaire, Fromentin, Edmond de Goncourt, Champfleury, Duranty, Zola e Huysmans, todos escreveram sobre a pintura e criaram a moderna crítica de arte ensaística, tão pessoal, independente, entusiástica e livre.

37. "A l'heure qu'il est, en littérature, le tout n'est pas de créer des personnages que le public ne salue pas comme de vieilles connaissances, le tout n'est pas de découvrir une forme originale de style; le tout est d'inventer une lorgnette nouvelle, avec laquelle vous faites voir les choses et les êtres à travers des verres qui n'ont point encore servi, vous montrez des tableaux sous un angle de jour inconnu jusqu'alors, vous créez une optique nouvelle [...]." Edmond e Jules de Goncourt, *Journal*, op. cit., v. X, p. 172 (fim de abril de 1874).

La Tentation de Saint-Antoine de Flaubert inspirou-se em um quadro com o mesmo tema, e o seu conto "La Légende de Saint Julien l'Hospitalier", em um vitral medieval. *Salammbô* incorporou um estudo abrangente e inédito das ruínas da antiga Cartago. Os pintores, por sua vez, respeitavam o discernimento dos escritores sobre as personalidades e os problemas dos artistas, apesar das diferenças de julgamento. Degas disse que o movimento moderno originou-se do programa de pintura esboçado pela primeira vez pelos Goncourt, em 1867, em seu romance com um herói-pintor, *Manette Salomon*.[38] Cézanne se reconheceu no Frenhofer de Balzac; ele apreciava muito a crítica de arte de Baudelaire, e, indubitavelmente, admirava os Goncourt como colegas artistas, já que em uma de suas últimas cartas incluiu-os entre os seus modelos: "que deplorável é não ser capaz de fazer muitos espécimes de minhas idéias e sensações — vida longa aos Goncourt, Pissarro e todos aqueles que têm propensão à cor que representa luz e ar".[39]

Os românticos, os realistas e os naturalistas, com seus fortes sentimentos pelo visual, foram os que mais escreveram sobre arte. Como a visão é o sentido *par excellence* de uma experiência momentânea direta e ampla — um objeto sendo oferecido imediatamente ao olhar em sua extensão total —, a pintura sentiu uma fascinação extraordinária pelos romancistas, escritores e poetas que se emanciparam do banal por uma visão nova de seu ambiente e pela cultura dos sentidos. A conhecida citação de Gautier "O meu valor reside no fato de que sou um homem para quem o mundo visível existe" afirma a primazia da visão. Em sua *História do romantismo*, publicada postumamente em 1874, ano da primeira exposição impressionista, ele observou como característica do movimento romântico a associação de pintores e poetas, mais próximos que nunca no passado e importantes para o estilo e a imaginação dos escritores, até mesmo daqueles propensos ao exótico e fantástico. No poema "L'Art", de Gautier, a obra de arte em um *medium* duradouro sobrevive a impérios e credos, e manifesta valores humanos eternos.[40] Escritores e pintores colaboraram com freqüência, nas décadas anteriores ao impressionismo, para esse gênero vívido do livro de xilogravura dedicado aos costumes, vistas e tipos humanos de Paris — os *Physiologies*, *Prismes*, *Tableaux* e *Almanachs*. Baudelaire escreveu versos satíricos para um número da revista ilustrada *Salon Caricatural* e dedicou um longo ensaio ao gênio de Daumier e Grandville, artistas conhecidos por sua obra para a imprensa popular.

Para os escritores, a pintura era um modelo de uma arte artística, mais puramente sensorial, mais material e universal, também mais evidentemente sagaz e formativa do que a literatura, com o seu meio verbal indireto. No conceito de *l'art pour l'art* do poeta, a pintura tinha o papel que a música desempenharia para as gerações futuras como exemplo de arte pura.[41] Alguns críticos sugeriram que as qualidades impressionistas na literatura da segunda metade do século XIX derivam diretamente de pinturas. Os irmãos Goncourt imitaram deliberadamente efeitos particulares da pintura e usaram os seus termos na formulação de suas próprias metas artísticas. Mas essas qualidades associadas poderiam ter surgido independentemente nas duas artes a partir de atitudes comuns e do valor estabelecido por escritores e pintores no modo "impressionista" de experiência. O conteúdo subjacente foi encontrado na própria vida, embora grande parte dos meios

38. Talvez devamos levar em conta a má vontade de Degas em conceder a seu rival Manet esse papel principal. A semelhança dos nomes "Manet" e "Manette" talvez não seja uma simples coincidência. Degas, em outra ocasião, reivindicou prioridade para a pintura e molestou Edmond de Goncourt dizendo que os romancistas imitavam os pintores.

39. Cézanne, *Lettres*, op. cit., p. 281.

40. "Tout passe. — L'art robuste / Seul a l'éternité / Le buste / Survit à la cité" [Tudo passa. — A arte robusta / Sozinha possui a eternidade / O busto / Sobrevive à cidade]. Théophile Gautier, *Emaux et camées*, Lille, 1947, pp. 130-2.

41. George Sand escreveu que a nova poesia se baseava na pintura: "Os poetas de hoje mudaram completamente. A rigor, não são nem clássicos nem românticos, são pintores. Iniciados nos segredos do ateliê, aprenderam a ver a Natureza em todos os seus detalhes [...]. Essa nova escola é um progresso, como cada idéia que é profundamente investigada, mas tem um defeito — a obscuridade" ("Aujourd'hui les poètes ont fait une nouvelle évolution. Ils ne sont plus ni classiques ni romantiques proprement dits. Ils sont peintres. Initiés au secret des ateliers, ils ont appris à voir la nature dans son détail, et quand ils la décrivent, c'est avec une richesse d'épithètes qui est toute une gamme de nuances les plus fines et les plus fraîches. Cette école nouvelle est un progrès comme toute notion approfondie en est un, mais elle a un défaut, l'obscurité"). Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, 1872, cap. XI, p. 231.

ou estilo tenha sido uma descoberta criativa do artista. Esse conteúdo foi o que deu frescor ao romance do fim do século XIX. O romance "impressionista", se pudermos usar o termo para designar esse aspecto do naturalismo — pois é apenas um aspecto e não uma forma completa e coerente como uma pintura de Monet —, preocupou-se especialmente com percepções individuais, como a pessoa vê e sente o ambiente e as outras pessoas, como aparece para os outros, que estímulos influenciam suas ações, e por quais gestos, movimentos e aparências ela manifesta sentimentos e pensamentos. A trama é tênue, às vezes tão-só uma ocasião — amor, solidão, viagem — para uma análise refinada do personagem que se revela em suas percepções e na disposição de espírito.[42] Uma ação simples é fragmentada em situações parciais através das quais uma nuança de sensibilidade é revelada, e o ambiente é apresentado de maneira correspondente mediante toques dispersos que traduzem sensações dos personagens. A importância do conto, dedicado a um breve período de tempo e a um segmento da vida de um indivíduo ou, até mesmo, a um único estado de ânimo, era, em parte, resultado dessa preferência.

Em seu prefácio a *Chérie* [*Querida*] (1884), considerado um retrato da pintora Marie Bashkirtseff,[43] Edmond de Goncourt propôs um romance de análise pura sem trama, para substituir o romance de aventura e intriga livresca, que, disse ele, havia sido esgotado na primeira metade do século XIX.[44] No mesmo ano, *À rebours*, de Huysmans, foi publicado; é um romance com pouco ou nenhum enredo, que simplesmente apresenta os gostos, idéias e mundo sensorial de um eremita delicado e instruído. Finalmente, em 1886, apareceu o primeiro romance escrito como monólogo interior, *Les Lauriers sont coupés* [*Os loureiros estão cortados*] de Édouard Dujardin, cuja obra inovadora sugeriu a James Joyce pelo menos uma parte da forma de *Ulisses* (1922). O mundo exterior, as conversas, ações e pensamentos em um único dia aparecem em fragmentos descontínuos, tal como são percebidos pelos personagens principais. Embora essas últimas obras pareçam romper com o naturalismo, elas elaboram e refinam os seus métodos para aplicá-los em uma esfera privada internalizada.

Nessa escrita naturalista, os momentos "impressionistas" — a perambulação, o encontro fortuito, a sensação inesperada, o clima, os prazeres passivos, a vida nas ruas e os ateliês — são parte vital da história. Com cada mudança no ambiente, seja de cenário seja de atmosfera, o indivíduo como sensibilidade receptiva é imediatamente transformado.

A antiga oração redonda, equilibrada e perfeitamente modelada é substituída por orações fragmentadas em uma série de frases, ou por orações curtas, breves, sem conjunções e, muitas vezes, sem verbos. Os adjetivos e verbos são transformados em substantivos, como se os escritores registrassem somente percepções desconexas e interpretassem menos no sentido da vontade, esforço e intenção — categorias que implicam uma causa e um agente e requerem formas verbais. No lugar do tradicional "ele gritou", lemos "ouviu-se um grito", o grito sendo algo ouvido em vez de produzido. Para colocar o leitor no tempo do personagem, usa-se o pretérito imperfeito em lugar do pretérito perfeito da narrativa tradicional. O discurso das pessoas não é oferecido diretamente, mas de uma forma indireta,

42. Flaubert freqüentemente argumentava que a trama tinha pouco ou nenhum interesse, começando com uma carta à sua amante e escritora Louise Colet, em 16 de janeiro de 1852, que incluía um parágrafo eloqüente projetando "um livro sobre nada" (*Correspondance*, v. 2, Paris, Pléiade, 1980, p. 31). Uma carta subseqüente a Colet, no ano seguinte (*Correspondance*, v. 2, op. cit., p. 362), sugeria idéias relacionadas, como a sua carta a Amédée Pommier, em 8 de setembro de 1860 (*Correspondance*, v. 3, Paris, Pléiade, 1991, p. 11). Em uma carta posterior, de 2 de fevereiro de 1869, a Ivan Turguêniev, Flaubert censurou Sainte-Beuve e Taine por não levarem a arte suficientemente a sério, "a obra em si, a sua composição, o seu estilo, em suma, o que a torna bela". (*Gustave Flaubert/Ivan Tourgueniev Correspondance*, Paris, 1989, p. 85).

43. Marie Bashkirtseff, que morreu de consunção, era uma emigrante russa itinerante. Escrito em francês, o seu diário é um dos mais notáveis *journaux intimes* do século XIX.

44. "[...] l'aventure, la machination livresque était épuisée [...] pour arriver à devenir tout à fait le grand livre des temps modernes, c'est de se faire un livre de pure analyse." Edmond de Goncourt, *Chérie*, Paris, 1983, p. iii.

imaginada ou internalizada. É contemplado pelo ouvinte em pensamento, como um fato percebido pelo orador, como as suas ações e impressões. A ordem das palavras está cada vez mais independente da relação lógica e submetida a um tom afetivo que acentua o impacto e a ênfase da percepção. Para descrever uma cena ou mesmo uma ação, o escritor justapôs os pensamentos, sensações e o discurso de um personagem sem verbos de ação. A história é contada por um acúmulo de vários toques, pequenas observações, sensações e sentimentos, que os leitores têm de fundir e interpretar durante a leitura. Para reproduzir a turbulência de uma cena, os escritores recriaram um caos de impressões por meio de uma justaposição desconexa de palavras e orações quebradas. Frases curtas, palavras isoladas, foram unidas sem uma conexão lógica ou relação de causa e efeito para dar uma impressão pictórica.

Comparar a descrição de um local feita pelos Goncourt e por Stendhal é observar uma mudança similar à transformação na pintura entre o primeiro e último terço do século XIX. Stendhal descreveu a disposição geral e os edifícios separados em uma ordem que corresponde à visão da pintura clássica; os Goncourt registraram as percepções de pontos espalhados, misturando cores, sons e cheiros, e movimento de lugar a lugar sem transições claras. É difícil, para não dizer impossível, reconstruir o local e os edifícios individuais com base em seu relato. Porém os irmãos são capazes de sugerir a experiência sensorial de um local, a sua existência para o observador casual que o vê pela primeira vez, mais do que para o habitante que conviveu com ele durante toda a vida.

Algumas dessas inovações, que pareciam ser inversões audaciosas e ilógicas, especialmente na sintaxe e ordem das palavras, foram consideradas pelos críticos como sinais de degeneração tanto da linguagem quanto da civilização. A definição famosa de Nietzsche, da decadência da sociedade análoga ao declínio na prosa que torna a palavra ou a frase mais importante do que a oração ou o parágrafo, é extraída literalmente da crítica de Paul Bourget à sintaxe impressionista dos Goncourt; e esse julgamento já havia sido feito antes de Bourget por Huysmans, em *À rebours*, em 1884. Para Huysmans, no entanto, decadência era um valor positivo, a condição de uma nova sensibilidade espiritual. Essas formas inovadoras são, hoje, tão comuns na escrita que fica difícil percebermos o significado original de sua invenção. É somente quando as comparamos com textos de autores mais antigos, com suas orações redondas e claras, suas construções formais regulares, que vemos a inovadora modernidade da geração impressionista.

Paul Bourget e Nietzsche negligenciaram a nova ordem que uniu esses elementos aparentemente caóticos. No fundo, a sua atitude era política. Consideravam ordem verdadeira somente um sistema particular de relações — e o usavam como modelo para criticar a sociedade moderna como sendo inerentemente desordenada. Também falharam em distinguir entre os valores positivos e as mudanças formais — negligenciaram o que era eficaz e construtivo na nova abordagem.

O fato de a literatura ter-se tornado "impressionista" já era reconhecido na década de 1870. Críticos atentos não podiam deixar de perceber as similaridades com as obras, novas e ainda parecendo excêntricas, dos pintores. A afirmação analítica mais detalhada dessa relação foi um artigo de 1879 de Ferdinand Brunetière.

Brunetière, que também era um historiador erudito da literatura, resenhou o novo romance de Alphonse Daudet, *Les Rois en exil* [*Os reis no exílio*], em 1879, intitulando o seu artigo de "L'Impressionisme dans le roman" ["O impressionismo no romance"].[45] Os personagens, observou ele, não foram criados, mas encontrados pelo autor. Suas sensações eram o guia para sua psicologia e vida interior. O escritor pintou criando uma sucessão de quadros em vez de ações. Daudet esforçou-se para evocar sensações e o aspecto imediato das coisas — o que Brunetière chamou de "*tache*" ou "mancha", a primeira impressão das coisas — e manifestou um dom particular de ilusão. Daudet, acreditava Brunetière, foi diretamente influenciado pelos pintores; a sua abordagem era uma transposição do estilo destes últimos. Ele representou as impressões de seus personagens decompondo-as em sensações. O ambiente muda com cada episódio. Brunetière dispôs-se, pela primeira vez, a definir o que é especificamente impressionista na estrutura e linguagem do novo romance. Em vez do pretérito perfeito normal na narrativa, o romancista preferiu o pretérito imperfeito, mais pictórico, para transmitir o momento da percepção e o fluxo contínuo de sensações e percepções. Há muitas orações sem verbo, frases sem conexão lógica, e as conjunções eram freqüentemente omitidas. Pensamentos e sentimentos são apresentados como correspondentes a sensações ou, até mesmo, como sensações. O vocabulário é impuro, contaminado pelo linguajar popular e pela gíria das ruas. Esses são os traços que Brunetière discriminou como características essencialmente impressionistas do novo romance. O julgamento negativo de Brunetière, o seu conservadorismo, era tanto político quanto literário. Tradicionalista com normas clássicas, também foi um monarquista e antimoderno.[46] Desde a época de Brunetière, a validade do conceito de romance impressionista atraiu a atenção de estudiosos — lingüistas, filólogos e historiadores da literatura, especialmente na Alemanha[47] —, que chegaram a conclusões diferentes.

O que Brunetière e outros ignoraram no romance de Daudet é significativo: a recorrência de cenas, situações e pontos de vista que são os temas básicos da pintura impressionista. O livro começa com uma visão de Paris, em uma tarde ensolarada de verão, do terraço do Hôtel des Pyramides, na *rue* de Rivoli. "Cinco horas, e o dia mais admirável com que o verão de 1872 já alegrara os parisienses." A rainha e seu filho, exilados do reino dos Bálcãs por uma revolta, vêem com admiração e deleite a seqüência contínua de carruagens em um "tornado de velocidade", as roupas leves, a multidão na rua, as crianças, o esplendor, o jardim das Tulherias, a luz do sol e as árvores. Felicidade, e uma sensação de afeto, "envolve-a como uma teia de seda" e restaura a cor e o humor da rainha. Ela está "perdida em admiração e prazer". "A alegria de um maravilhoso verão parisiense" lhe dá esperança e força depois do desastre político que a levou a exilar-se de seu país. Em contraste com essa cena, Daudet a faz olhar para a esquerda e ver as paredes enegrecidas do Palácio das Tulherias, queimado durante a Comuna recente, um lembrete da perda de seu trono nos Bálcãs. Mais adiante, no capítulo 7, intitulado "Joies populaires" ["Alegrias populares"], a rainha e seu filho, em um passeio de carruagem pelo Bois de Vincennes, observam os piqueniques e lanches dominicais na relva no subúrbio de Saint-Mandé e o passeio de barco no lago — a "desordem festiva" e a alegria e cordialidade dos trabalhadores em suas roupas de

45. Reeditado em *Le Roman naturaliste*, Paris, 1883, pp. 75-102.

46. No entanto, o crítico e teórico político russo Gueórgui Plekhanov pôde, de modo semelhante, criticar a pintura impressionista, citando a insuficiência de simplesmente pintar a luz; para ele, a luz carecia de vontade, carne, desejo e ossos — o essencialmente orgânico na natureza.

47. O tratamento mais sistemático está no livro de Georg Lorch, *Historische Französische Syntax*, v. III, Leipzig, 1934. Lorch considerava a forma literária independente da pintura, uma expressão paralela moldada por atitudes e interesses similares. Ver também escritos de outros filólogos e lingüistas, como Elise Richter, Georg Loesch (*Die Impressionistische Syntax der Goncourt*), Leo Spitzer, e Amado Alonso e Raimundo Lida ("El Concepto linguistico del impresionismo", em *El Impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1936, pp. 123-51). Seus estudos correram paralelos à consciência das qualidades impressionistas na escrita em personalidades importantes, tais como Proust e Maupassant.

domingo. Para a mãe real e seu filho, é um contraste entre os prazeres saudáveis das classes mais baixas e a vida da alta sociedade e libertinagens do rei destronado. Depois, descem da carruagem para visitar o circo e a feira.

Esses quadros são esboçados não simplesmente como um fundo para a ação, mas como uma experiência vívida dos personagens principais que determina seus sentimentos e revela, em contraste, um modo de vida oposto — fonte de emoções completamente diferentes. A história, dedicada a Edmond de Goncourt, tem uma agudeza política. Escrita durante os primeiros anos da Terceira República, quando ainda existiam grupos e partidos determinados a restaurar a monarquia, havia um ponto crítico óbvio no tema do rei balcânico exilado em Paris depois de uma revolta popular e a exposição clara da degradação de uma personalidade real em uma vida ociosa, dissoluta, sem honra nem elegância. Se antes os grandes espetáculos populares tinham sido celebrações e festividades do exército e da corte real, agora a rainha e seu filho se tornaram espectadores encantados com a diversão popular inocente, a recreação dominical e a vida das ruas em uma república democrática moderna.

O que é chamado de impressionismo no romance refere-se somente a alguns aspectos: linguagem, a representação do ambiente, as sensações dos personagens e, em certos pontos, a rudeza e fragmentação da narrativa. A apresentação do discurso também é direta. O diálogo consiste em vozes escutadas, com cada vez menos "ela disse" e "ele respondeu". De modo semelhante, a corrente de pensamento e devaneio, o discurso internalizado e as imagens fluem sem o contexto usual do procedimento indireto, sem o cerco de frases que identificam ou descrevem a pessoa pensando e imaginando. Mas a narrativa permanecia a meta essencial, à diferença das pinturas impressionistas, das quais desapareceram quase todos os vestígios de trama. Esses quadros tinham temas ou episódios em situações e locais característicos, tais como passeios, bulevares, cafés, corridas, perambulações, praias, festas em barcos, viagens, mas careciam de histórias.

Por mais importantes que os elementos impressionistas sejam no romance — e são consideráveis —, este retém o seu caráter original e sua função como narrativa. Até mesmo hoje, as tentativas de escrever romances sem ação não criaram raízes, e as metas dos romancistas, enquanto herdeiros da poesia épica e dramática, permanecem parte da nossa cultura. Predições da morte do romance revelaram-se prematuras. Os escritores, muitas vezes autobiograficamente, ainda detalham experiências de vida e os efeitos significativos sobre os sentimentos de um ou mais protagonistas. Temas de ação e caráter, de introspecção e reflexão sobre o indivíduo, ainda persistem.

A pintura como arte é singular; tem funções especiais e uma relação com a cultura dos sentidos, e, como produtora cultural para a prática e a vida cotidianas, depende do desenvolvimento material da sociedade e dos signos visuais. A arte da pintura é singular em virtude das possibilidades intrínsecas de seu meio, comparável, sob certos aspectos, à abordagem da música. O não-mimético é da maior importância na pintura, mesmo na representação de objetos por meio da natureza dos signos visuais, suas mínimas deixas, e da variabilidade das aparências dos objetos. A importância da unidade fônica e do padrão na poesia já foi comparada,

na análise anterior de Monet e Mallarmé, com o uso que o pintor faz da cor, da luz e dos toques atmosféricos. Talvez a poesia lírica se aproxime mais do que a ficção da pintura impressionista. Não que tal poesia fosse puramente pictórica, mas a sua expressão era mais independente do episódio. Cada vez mais encontrou a sua substância na disposição ou curso do sentimento insinuado ou evocado por sensações, justapostas em um tecido musical de palavras sugestivas de cores, e outras percepções.[48] A poesia lírica não precisa ser pictórica, mas freqüentemente é, contendo uma curva ou um fluxo de sentimento. Porém, mesmo com a maior afinidade com a pintura impressionista, a poesia do mesmo período refere-se mais incisivamente ao próprio eu, com uma gama de sentimentos, especialmente de desespero e angústia, muito maior do que era comum nas pinturas.

Por último, a provável influência da pintura impressionista sobre a literatura vem de seu exemplo de inovação radical, contribuindo para soltar formas literárias, para a sua democratização, sua personalização, sua liberdade e informalidade maior, e a sua abertura a todas as percepções. O impressionismo foi um estágio de uma evolução geral de liberação visual, intelectual e histórica que estava em processo desde o século XVIII. Qual foi a importância da afinidade entre o romance francês — mais do que a poesia, em grande parte presa a formas fixas — e a pintura francesa? Isso nos ajuda a entender certos aspectos de ambos, seus temas, perspectivas, valores e métodos associados, seus ideais de arte e o modo de vida do artista. Mas o impressionístico foi somente um aspecto da literatura, não um princípio fundamental suficiente. Baudelaire, Champfleury e Mallarmé nos oferecem percepções incomparáveis da arte de, respectivamente, Delacroix, Courbet e Manet; mas essa associação estreita não acarreta uma busca comparável.

A comparação com a literatura permite uma definição mais clara dos limites específicos do subjetivo nas pinturas. Estes pertencem, na maior parte, a um domínio limitado dos sentimentos, embora fossem de grande importância para a atitude de pessoas sensíveis dessa época, e gerais o bastante para capacitar essa arte a servir mais tarde como expressão modelar de certas experiências e valores, mesmo quando o seu estilo não era mais viável como mensageiro de um novo conteúdo ou visão de mundo. Podemos perceber, com base nessa comparação, que o íntimo e o subjetivo nas pinturas, com todo o seu radicalismo, e sua forma esporádica, foram uma liberação e expressão da sensibilidade prazerosa em um novo e expansivo modo de vida, manifestando-se ao longo do século XIX como resultado tanto do desenvolvimento material quanto do social, intimamente ligados um ao outro. Essa noção foi discutida anteriormente, em relação aos temas do impressionismo e ao conceito de impressão como um valor social e moral.

Embora a geração seguinte tenha reagido veementemente contra essa visão limitada da humanidade e do ambiente, a descoberta impressionista da estética na vida diária permaneceu um ingrediente importante na arte e literatura posterior. O seu efeito persistente sobre a pintura pode ser traçado na arte daqueles que romperam com o impressionismo: no sentimento intenso de Van Gogh pela paisagem, por seres humanos, flores, luz do sol e cores vivas [VER FIG. 132]; nas imagens festivas de Gauguin do mundo primitivo do Taiti [VER FIG. 135]; na preocupação de Toulouse-Lautrec com os artistas e os espectadores [VER FIGS. 124, 125]; nas

48. O poema de Paul Verlaine "Impression fausse" ["Falsa impressão"] demonstra com uma habilidade e economia verbal considerável o uso do contraste na pintura. A primeira estrofe diz: "Dame souris trotte / Noire dans le gris du soir, / Dame souris trotte / Gris dans le noir" ["A senhorita rata corre / Negra no cinza da noite / A senhorita rata corre / Cinza no escuro negro"]. De *Parallèlement*, Paris, 1889, pp. 42-3.

paisagens construídas de Cézanne; na arte "intimista" de Bonnard e Édouard Vuillard, e, especialmente, em Matisse. Até mesmo os expressionistas alemães, cujas intensidades e distorções parecem ser os exemplos mais claros da negação da felicidade impressionista no mundo e do fascínio de suas imagens, oferecem vários quadros menos tensos e enfáticos, com uma alegria na presença vívida da natureza à luz do sol.

Os impressionistas substituíram a história e o tema preparado previamente no ateliê pelo tema encontrado pessoalmente, pela *peinture vécue* — "pintura vivida" ou "pintura fiel à realidade" — em um novo sentido: não, como no passado, o tema imaginário que evoca emoções profundas ou extremas, mas a experiência real que incita alguém a pintar. O impressionismo preparou o terreno para o caráter geral da pintura moderna, mas também oferece indícios de feitos similares na literatura moderna. A independência do impressionismo em relação ao tema ou objeto estabelecido e à sua fé nas operações da arte como processo humano, no qual o próprio indivíduo está em jogo, se tornaram artigos de fé modernistas. O impressionismo iniciou a luta com a técnica e a luta para se realizar durante uma época de mudança na arte, assim como na vida social, definindo as suas grandes incertezas, insatisfações gerais e profundas ansiedades.

CONCLUSÃO A REAÇÃO AO IMPRESSIONISMO

Em meados da década de 1880, o grupo de impressionistas já começara a perder a coesão preservada, mesmo que precariamente, pelas metas originais e exposições. O ano de 1886 foi o último em que expuseram juntos sob o mesmo nome. Em 1884, uma nova sociedade de jovens artistas independentes, incluindo Seurat, Gauguin e Paul Signac, foi formada. Alguns deles chegaram a pintar de uma maneira impressionista, mas depois se afastaram desse estilo.

A reação apareceu entre os próprios impressionistas no começo da década de 1880. Em 1882 e 1883, Renoir, em particular, sentia-se pouco à vontade com o seu fracasso em conquistar o público e incomodado com as dificuldades para manter o modo de abordagem impressionista. Há várias razões para essa situação. Em primeiro lugar, a época foi muito difícil financeiramente. A grande crise econômica de 1873 foi seguida por outra no fim da década de 1870; durante a década de 1880 e meados da década de 1890, a venda de pinturas sofreu uma depressão geral na Europa ocidental, e a França foi mais intensamente atingida. O rigor financeiro foi acompanhado por reações ideológicas que levaram a uma visão questionável e, às vezes, desdenhosa da arte e dos ideais implícitos dos impressionistas.

No fim da década de 1870 e começo da década de 1880, Renoir recomeçou a submeter seus quadros ao Salão acadêmico oficial, que tinha rejeitado a maioria das telas impressionistas por mais de uma década, a ponto de esses pintores deixarem até mesmo de sonhar em ter suas obras aceitas pelo júri. Dessa vez, no entanto, Renoir conquistou algum sucesso e estava ansioso para atingir um público maior. Ficou aflito ao perceber que o impressionismo era considerado pelo público, e acima de tudo pelos conservadores, como politicamente subversivo. Entre os praticantes impressionistas importantes estava Pissarro, um anarquista confesso; e alguns de seus primeiros defensores entre os críticos — Duret, Zola e outros — tinham escrito para jornais de esquerda. Renoir, aos quarenta anos, achava que estava velho demais para se envolver com a política radical e ficava constrangido pela ligação com seus velhos amigos. Ele não gostava de alguns dos pintores mais jovens, particularmente de Gauguin, que havia sido atraído ao seu grupo e participara das exposições. Também estava angustiado com o fato de a opinião pública relacionar os impressionistas com a Comuna de 1871. Foram até mesmo chamados de "*communards*", pois acreditava-se que estavam destruindo a tradição da pintura. Assim como a arte moderna posterior,

indiferente à política, seria atacada como bolchevista, o impressionismo foi considerado um aliado da revolta de 1871, embora o novo grupo incluísse uma personalidade aristocrática e conservadora como Degas.

Em 1883 e 1884, depois de uma visita à Itália, Renoir resolveu mudar a sua maneira de trabalhar. Ele explicou que achava difícil manter o método impressionista por razões técnicas. Pintar temas diretamente ao ar livre criava problemas que não podiam ser resolvidos no ateliê. Renoir sentia-se atraído por Ingres, Poussin e outros antigos mestres, assim como pela escultura francesa do século XVII. Em sua grande tela com banhistas nuas, pintada entre 1885 e 1887 [FIG. 122], as posturas devem o seu caráter não às percepções de Renoir dos movimentos espontâneos das figuras, mas a um formalismo tradicional: algumas delas foram tomadas de empréstimo aos relevos de François Girardon no Palácio de Versalhes. Renoir traçou suas figuras com contornos rítmicos bem definidos e formas escultóricas, um desvio nítido de sua prática impressionista. Mas também optou por colocar as figuras em uma paisagem com cores suaves, delicadas, espectrais, características de sua obra anterior. O resultado, apesar das qualidades admiráveis de textura e lineamento, é um quadro híbrido que não se apresenta como uma peça única.

Alguns anos depois, Renoir reconheceu a incongruência, quando abriu mão dessa maneira de pintar e retomou algumas características do seu antigo estilo; ele encontrou uma nova solução, mais coerente, e produziu pinturas extraordinárias, da mais alta qualidade. Consideremos uma obra de 1885, de um agrupamento de três figuras — *Almoço no jardim* —, que também é formalizada, como tantas obras de Renoir em sua fase pré-clássica, e veremos a diferença na concepção do tema, na execução e no silhuetamento original das figuras.

Na reação contra o impressionismo na década de 1880, percebemos dois tipos de evidência da resposta, de seus fundamentos e sua direção. Um tipo de evidência apareceu nos escritos dos romancistas, críticos e pintores, e o outro, nos próprios quadros, que em seu novo conteúdo e execução indicaram o que era insatisfatório no passado. No começo da década de 1880, Zola, que havia sido amigo íntimo de Manet, Cézanne e Monet, escreveu que os impressionistas tinham deixado de ser fiéis às suas metas originais. Segundo Zola, eles tinham iniciado como pintores intransigentes (no começo, eram apelidados de "les intransigeants"), distinguindo-se por um realismo radical e pelo individualismo, em nítido contraste com as banalidades da arte acadêmica contemporânea. Acima de tudo, eram homens de personalidade forte, que desejavam expressar o que era novo e vital em seu ambiente humano.

Por volta de 1880, os impressionistas tinham se tornado, segundo Zola, meros retratistas habilidosos da luz do sol e da atmosfera, excluindo o elemento humano sério; eram indiferentes às experiências difíceis da vida social e careciam de qualquer noção das grandes lutas da época, que o próprio Zola, com um interesse apaixonado, apresentava em uma nova série de romances.[1] Os impressionistas eram essencialmente olhos, e não mentes; não eram nem mesmo coração e permaneciam, em suas pinturas, inconscientes da problemática de seu mundo, representando somente esse segmento que era neutro para

1. A série chama-se *Les Rougon-Macquart*, associando os Rougon, ramo legítimo da família tratada no ciclo, e os Macquart, a classe mais baixa, ramo ilegítimo. Os vinte romances da série incluem muitas das obras mais famosas e sofisticadas de Zola, como *L'Assommoir* e *Germinal*.

a condição humana: a natureza como um fenômeno de atmosfera e luz. Essa crítica, feita na década de 1880, persistiu até recentemente. No começo do século XX, constituía a base de um julgamento freqüente dos impressionistas como meros fotógrafos em cores, artistas passivos que fracassaram em reagir à vida e simplesmente registravam os estímulos visuais agradáveis provenientes dos objetos à sua volta.

O escritor Huysmans, que tinha começado como discípulo de Zola, publicou, em 1884, um romance, *À rebours*, no qual o herói, Des Esseintes, escreve sobre os impressionistas e a arte realista em geral como maçantes e inumanos devido à indiferença dos artistas em relação à vida interior. O próprio Huysmans considerava o mundo público, o ambiente e a sociedade visíveis infectados pela feiúra e a mediocridade, resultado da dominação da classe média, com a sua vulgaridade e comercialismo. Des Esseintes, um esteta excêntrico que mantinha as janelas fechadas para impedir a entrada do mundo exterior, dormia durante o dia e ficava desperto à noite; a luz do sol o perturbava, preferia a luz artificial. Os seus artistas preferidos eram homens da fantasia, como Odilon Redon e Gustave Moreau; mas também admirava algumas invenções contemporâneas, como a locomotiva, mais do que as criações da natureza, que eram, para ele, completamente inassimiláveis às necessidades humanas.

122 Pierre-Auguste Renoir, *As banhistas*, 1887, óleo sobre tela, 117,7 x 170,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

A crítica implícita ao impressionismo, que o autor repudiava na época, admitindo-o somente quinze anos mais tarde, era apenas um aspecto de uma reação geral contra o movimento na década de 1880. Outro julgamento da arte partiu de pintores que, apesar de admirarem os impressionistas e gostarem de suas imagens alegres dos espetáculos e do ambiente, achavam que as suas inovações de cor e técnica eram pouco científicas, inconsistentes na análise da luz e da cor, insuficientemente estruturadas e sem rigor de forma. Seurat foi o principal desses dissidentes. Suas pinturas, por exemplo, *Tarde de domingo em La Grande Jatte* [FIG. 123], adotaram temas impressionistas: banhistas, o mundo de espetáculos e diversões de domingo, a paisagem das praias, portos e campos ensolarados. Mas, em vez de aplicar o pincel de uma maneira solta, ligeira, improvisando e respondendo ao efeito de um forte sentimento pela paisagem, Seurat criou um método sistemático de pinceladas unitárias elementares controladas por regras estritas de combinação que lhe permitia pintar à luz artificial o que havia visto à luz do dia, e a fazer transformações pertinentes das cores. Na obra de Seurat, o todo é um mosaico sutil de unidades minúsculas mais homogêneas do que as de Monet, embora não estritamente uniformes. As figuras de Seurat são mais claramente organizadas, uma multidão dispersa, mas contemplativa, absorta no desfrute coletivo de um espetáculo e do ambiente. Cada protagonista foi colocado em uma posição claramente destinada a ele, com um papel visível na estrutura da composição, respondendo em contorno, massa e cor às partes vizinhas.

Essa reação crítica contra o impressionismo incluiu a idéia positiva de que esse estilo poderia se desenvolver não por mais espontaneidade, mas por controle mais deliberado e rigoroso, por meio de técnica, ciência, medida e reflexão. Os artistas que compartilharam essa meta — Seurat, Signac e seus companheiros — também foram radicais em sua visão social; alguns eram anarquistas ou defendiam a crença de que o desenvolvimento da sociedade e da arte dependia do favorecimento de uma abordagem racional ou científica.

Outro tipo de reação foi a de Toulouse-Lautrec, que se baseou na arte de Degas. Toulouse-Lautrec deu continuidade às imagens de prazer e espetáculo; porém, ao representar o artista e os espectadores como indivíduos nitidamente caracterizados e não simplesmente como manchas de cor incrustadas em uma massa maior de tons, revelou o seu *páthos* [FIG. 124]. Antes dele, nos quadros de Monet, Manet e mesmo de Renoir, um rosto era ou um toque de luz de uma cor distante ou um rosto sorridente com pouca individualidade e sem passado ou futuro — uma face de sensação pura, jovial, de certa forma despersonalizada em sua felicidade ou bem-estar momentâneo [VER FIG. 26]. Toulouse-Lautrec desmascarou o mundo do prazer — não na natureza, mas na cidade — retratando mais agudamente os seres desencantados nessas situações. Apresentava-os, com freqüência, como indivíduos marcados, muitas vezes estigmatizados, distorcidos por seu papel na diversão e no espetáculo. Se são atores, dançarinos, cantores, têm o corpo estranho, aleijado ou desconjuntado; ou transformam a sua feiúra em um espetáculo divertido, até mesmo caricatural. Nunca expansiva ou realmente despreocupada, a platéia também parece, freqüentemente, melancólica, ensimesmada, cínica, irônica, infeliz ou distraída.

123 Georges Seurat, *Tarde de domingo em La Grande Jatte*, 1884-86, óleo sobre tela, 207,5 x 308 cm, The Art Institute of Chicago.

As obras de Toulouse-Lautrec revelam, com imagens de desencanto e indiferença, os sentimentos mascarados ou submersos em situações festivas. Esse mundo de prazer repousa na deformação dos indivíduos ou deriva de uma necessidade de suavizar a amargura da vida, de escapar a seu vazio. Toulouse-Lautrec não podia aceitar o seu próprio mundo nem a si mesmo completamente. Assim como os artistas que retratou, só conseguia aceitar a si mesmo com ironia, praticando a sua arte como o prazer do momento, uma fonte de satisfação para outros, mas realizada com total consciência de seu próprio ser malformado.

Um exemplo dessa tradução e transformação visual irônica é o quadro da cantora Yvette Guilbert [FIG. 125], que tornou sua feiúra uma forma fascinante, um princípio de sua dança, de seu canto, de sua fala — em suma, um estilo.[2] Como evidenciado aqui e em outras obras, a originalidade formal de Toulouse-Lautrec no uso da linha e da forma grande compondo um padrão se revelaria importante para a arte do século XX.

Apesar de parecer rejeitar os valores do impressionismo, a reação ainda dependia deles. Defendia e reafirmava a importância essencial da experiência pessoal e do ponto de vista do artista, bem como a liberdade do pintor na cor, desenho e composição; explorava o conteúdo afetivo das cores e formas, o fluxo

2. Sigmund Freud escreveu uma carta ao doutor Max Schiller, marido de Guilbert, que cita a capacidade que ela tem de representar tantos personagens diferentes como evidência de sua "vida psíquica extraordinariamente rica e adaptável" e remonta o seu repertório à sua infância. *Letters of Sigmund Freud*, por Ernst L. Freud (seleção e org.), Nova York, 1960, n. 260, pp. 405-6.

do sentimento e fenômenos como fundamentos das imagens, e a teia visível de pinceladas como uma superfície expressiva.

Nas décadas de 1880 e 1890, a distinção — agora tão familiar — entre os impressionistas e aqueles que mais tarde seriam chamados de pós-impressionistas não era clara. Van Gogh considerava-se impressionista, embora estivesse ciente de que estava rompendo com a prática ao sacrificar valores nuançados à intensidade, e em seu tratamento "abstrato" dos fundos como áreas planas de cor forte. Mas a crítica durante essas décadas chamava, com freqüência, Monet, Pissarro, Renoir e Degas, juntamente com pintores da geração mais jovem, de membros da nova vanguarda.

Um exemplo de artista que se converteu a uma atitude espiritual diferente, apesar de permanecer ligado ao gosto impressionista, é o poeta Jules Laforgue, vinte anos mais jovem do que Monet. Os escritos de Laforgue já foram citados no capítulo 10. Ele escreveu páginas enaltecedoras da pintura impressionista, como uma arte e como uma visão de mundo, encontrando aí uma concordância íntima com as idéias científicas da época e uma realização da mais avançada sensibilidade para a cor desenvolvida pela raça humana.

Em seus poemas, Laforgue volta essa sensibilidade contra si mesmo; as fontes de alegria tornam-se mensageiras de angústia e desesperança. A poesia desse amante apaixonado da cor impressionista e da ciência é de uma melancolia contagiante, possivelmente gerada pela tuberculose que causou a sua morte prematura. Mas esses poemas também celebram o moderno, o vernáculo e o novo aspecto da vida urbana e do meio ambiente natural. Um tema freqüente é a morte da Terra, uma idéia lançada pelos físicos que anteviram o inevitável esfriamento do Sol e anunciaram, como um princípio fatal, a dissipação irreversível da energia, uma entropia crescente do calor. Entre os seus poemas está "Marche funèbre pour la mort de la terre" ["Marcha fúnebre para a morte da Terra"], e um refrão: "*Convoi solennel des soleils magnifiques*" [Cortejo solene de sóis magníficos]. Em oposição às associações tradicionais, a luz do sol serviu como símbolo pessimista ou lembrança da morte.

Com essa mudança do humor, geralmente alegre e sereno, da pintura impressionista, Laforgue deu a seu rico vocabulário de cor novas tonalidades de significado. Ele percebeu nuanças criadas pela indústria moderna; "*blancs de cold-cream*"; mas também qualidades e associações geradas por seu desespero — "*des lilas noirs et des jaunes pourris*" [lilases pretos e amarelos apodrecidos][3] — tons sutis e complexos, como as crostas superpostas e os toques justapostos de cor contrastante do mundo dos impressionistas e de seus sucessores. O espectro que tinha expressado a luz do sol e a vida foi concebido por Laforgue com um simbolismo sombrio. Em seu poema sobre uma rosácea, intitulado "Rosace en vitrail" — escrito antes da série das catedrais de Rouen, de Monet, e do romance *La Cathédrale*, de Huysmans —, ele decifrou o simbolismo das cores branca, rosa, azul, verde, escarlate e violeta associadas a diferentes épocas da infância até a morte. Três de suas treze estrofes, torturadas e apaixonadas, revelam a variedade de sua paleta verbal.

3. Ver a paleta de James Ensor, que é analisada neste capítulo.

124 Henri de Toulouse-Lautrec, *No Moulin Rouge*, 1893-95, óleo sobre tela, 123 x 141 cm, Art Institute of Chicago.

125 Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert recebendo os aplausos da platéia*, 1894, aquarela, *crayon* e óleo sobre papel montado em cartão, 48 x 25 cm, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

De ce foyer d'essors, féerique apothéose,
Jaillissent huit rayons, échelle de couleurs,
Où des tons corrompus, mourants, se décomposent,
Symboles maladifs de subtiles douleurs. [...]

Alors, le grand bouquet tragique de la Vie!
Les mornes violets des désillusions,
Les horizons tout gris de l'ornière suivie
Et les tons infernaux des nos corruptions! [...]

Chaste rosace d'or, d'azur et de cinabre,
Va, je viendrai souvent lire en toi, loin du jour,
L'Illusion, plus morne en son chahut macabre,
Et me noyer en toi, crevé, crevé d'amour!

[Dessa chama ativa, apoteose feérica,
Jorram oito raios, uma escala de cores,
Onde tons corrompidos, moribundos, se decompõem,
Símbolos doentios de dores sutis. [...]

E então, o grande buquê trágico da Vida!
Os tristes violetas das desilusões.
Os horizontes cinza da rotina seguida
E os tons infernais das nossas corrupções! [...]

Casta rosácea de ouro, de lazurita e cinabre
Vai, muitas vezes virei ler em ti, longe da luz do dia,
A Ilusão, mais triste em sua dança macabra,
E me afogar em ti, morto, morto de amor!]

Em outro poema, "Soir de Carnaval" ["Noite de carnaval"], Laforgue escreveu de maneira elegíaca : "*Tout miroite et puis passe*" ["Tudo cintila e depois passa"]. E em seu poema "Le brave, brave automne!" ["O bom, o bom outono!"], ele abandona a melancolia:

Quand reviendra l'automne,
Cette saison si triste
Je vais la passer bonne
Au point de vue artiste[4]

[Quando o outono voltar,
Essa estação tão triste
Eu o passarei bem
Do ponto de vista do artista]

4. Sobre o pessimismo das décadas de 1860 e 1870, ver Louise Ackerman a respeito dos parnasianos (*Oeuvres de L. Ackermann*, Paris, 1885). Todos os poemas de Laforgue estão em suas *Poésies complètes*, v. I e II, Pascal Pia (org.), Paris, 1979.

Na década de 1880, vários outros pintores jovens da nova geração, com personalidades muito diferentes da de Toulouse-Lautrec, retornaram aos temas urbanos impressionistas da cidade como ocasiões de tensão e sofrimento, até mesmo de violência. Várias pinturas impressionistas de multidões nas ruas e também das pessoas que compunham essas multidões, à vontade em seus próprios ambientes, estão reproduzidas nesse conjunto. Em 1887-88, James Ensor, o artista belga mais talentoso do período, que pintara temas domésticos com tons sutis em um estilo próximo ao impressionista, representou *A entrada de Cristo em Bruxelas* [FIG. 126]. É uma paródia estranha da modernidade, inspirada em uma tela sensacional e também adaptada para a gravura, *Entrada de Cristo em Jerusalém* [FIG. 127], de Gustave Doré. Em suas legíveis bandeiras e cartazes, Ensor explora a política da época e, especialmente, a rivalidade entre os partidos belgas católicos e liberais.

Ensor retratou uma multidão no carnaval usando máscaras — algumas são de caveiras — não como se fossem vistas de uma certa distância, mas como um denso amontoamento de gente observado de bem próximo.[5] Os indivíduos são possuídos pela loucura da multidão ou esmagados por ela; as máscaras e caveiras permitem e incitam as expressões mais brutais de sentimento: ferocidade, agressividade e ameaças de morte. Com esses disfarces e a aglutinação, toda a vasta população de uma cidade parece selvagem, enlouquecida, brutal e despersonalizada. A multidão distante, sem rosto, dos impressionistas, o desfile urbano informal, vistos de perto, tornaram-se uma turba, com feições grotescas, cômicas e assustadoras na liberação da índole e das paixões animais primitivas em uma festa religiosa.

5. Ver Mikhail Bakhtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1978.

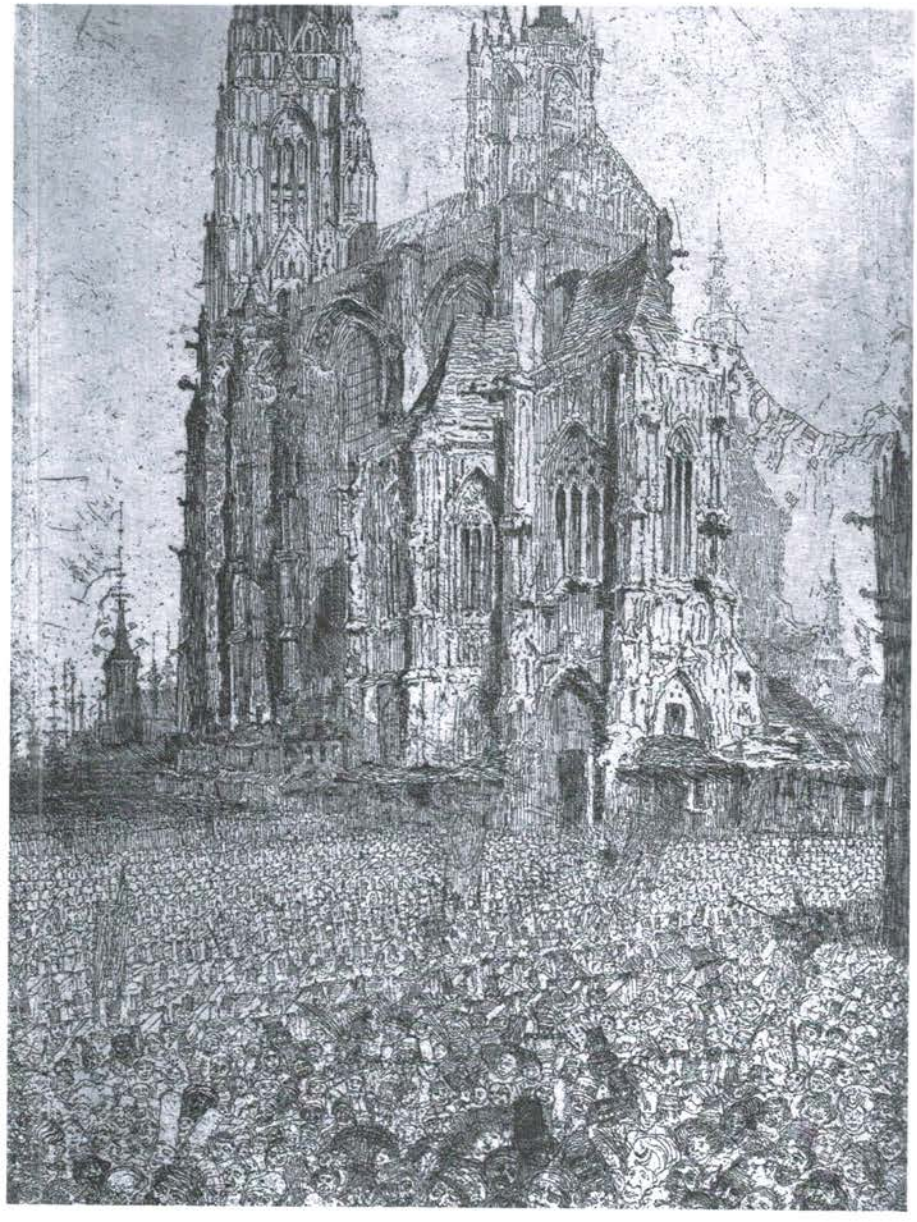
126 JAMES ENSOR, *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1888*, 1888-89, óleo sobre tela, 257 x 378,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Malibu, Califórnia.

127 GUSTAVE DORÉ, *Entrada de Cristo em Jerusalém*, *c.* 1875, água-forte.

Realizada vários anos antes dos quadros de Monet da grande igreja em Rouen, a água-forte *A catedral*, de Ensor (1886) [FIG. 128], apresenta o velho edifício não como um fenômeno de luz, mas como uma enorme pilha de pedras corroídas pela erosão que serve como suporte de uma linha aguada que parte dos edifícios vizinhos. Na praça no primeiro plano está uma enorme multidão, mais densa e asfixiada do que a da *Entrada de Cristo em Bruxelas*. Foi brilhantemente interpretada por Wilhelm Fraenger como uma das primeiras imagens autênticas do pânico enquanto experiência moderna — o sentimento de desconforto e medo na pressão de uma multidão e a percepção da massa humana como um bando vasto e extremamente motivado, com compulsões mórbidas que esmagam o indivíduo.[6] Ensor também pintou e gravou em água-forte várias imagens de crueldade

6. William Fraenger, *Zeitzeichen: Streifzüge von Basch bis Beckmann*, Amsterdã, 1996, pp. 186-211.

em suas cenas de ruas, parques e praias, de passeios e diversão, invertendo os signos que marcaram a alegria e a liberdade impressionista em uma sociedade no feriado. A visão de Ensor expandiu a despersonalização impressionista da multidão, representando-a como aleatória em movimento e forma, mas mantida coesa por uma unidade de sentimento comum, perigosa, essencialmente destrutiva, primitiva e instintiva. No espaço de uma década, os quadros alegres da multidão, de Monet e Pissarro, banhados pelo sol, foram convertidos em cenas sinistras de agressão e medo.

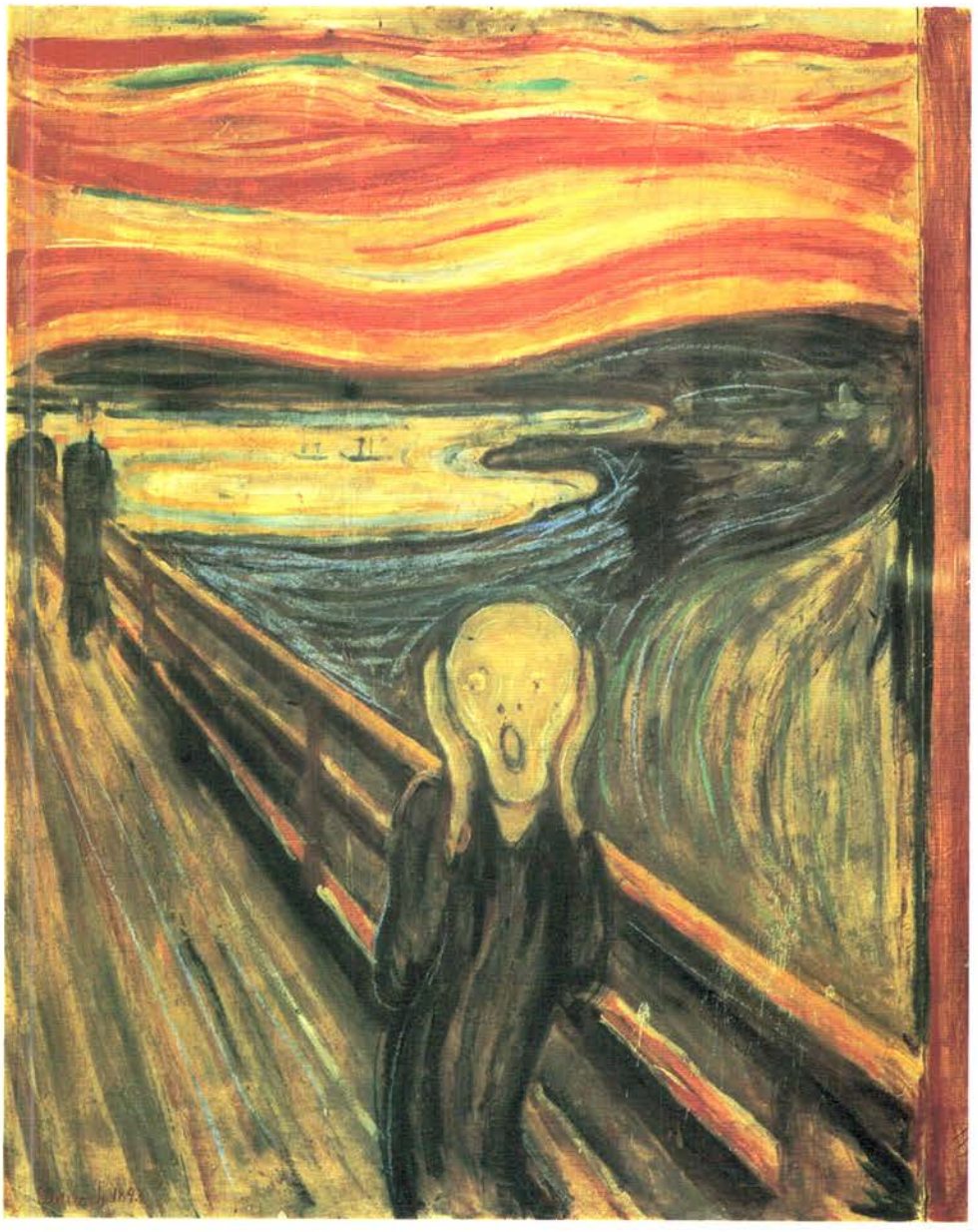


128 JAMES ENSOR, *A catedral*, 1886, água-forte, 23,6 x 17,7 cm, The Art Institute of Chicago.

Enquanto Ensor pintava na Bélgica, o norueguês Edvard Munch, outro jovem artista da mesma geração, que havia estado em Paris e visto as obras dos impressionistas e de Toulouse-Lautrec, transformava as imagens felizes de dança, crianças e passeios e dos prazeres da mesa em cenas intensas de ansiedade e morte. Munch escreveu, na época, que tinha abandonado os quadros em que todos estavam contentes e felizes; ele resolveu representar o verdadeiro mundo interior de sofrimento e inquietação. Sem dúvida, a arte de Munch deve muito à seriedade moral da literatura escandinava contemporânea, que começava também a afetar o teatro na França. Mas foi baseado em sua própria e fértil experiência que pintou *A dança da Vida* [FIG. 129], um quadro no qual dançar deixou de ser o que era para Renoir, uma ocasião despreocupada de alegria no contato afetivo dos corpos, no movimento rítmico, nas luzes e cores do salão de baile, e passou a ser algo gélido, mórbido, macabro.

Duas figuras solitárias de desespero foram colocadas no meio de criaturas frenéticas — homens e mulheres aos pares, em um cenário noturno rígido de céu e praia. É uma cena ao ar livre, sem vegetação ou luz do sol, o ambiente frio, árido, das paixões. A lua estilizada e o seu comprido reflexo na água assemelham-se, enquanto manchas que compõem um padrão, à mulher solitária e aos casais dançando. A visão feliz do mundo impressionista foi invertida, mas não para retornar à fantasia pré-impressionista. O que é agradável nos temas do impressio-

129 EDVARD MUNCH, *A dança da Vida*, 1899-1900, óleo sobre tela, 125,5 x 190,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.



130 EDVARD MUNCH, *O grito*, 1893, têmpera e pastel sobre madeira, 91 x 71,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

nismo — o espetáculo e a vida das ruas, os balneários e as diversões — tornou-se fonte de dúvida, ansiedade, aflição e uma consciência perturbadora da condição humana. Essa imagem drástica, logo depois das pinturas joviais que Renoir fez da dança, indica uma insatisfação crescente, e muitas vezes expressa, com os prazeres urbanos como símbolos de boa vida, progresso e bem-estar material.

Em *O grito* [FIG. 130], outra pintura de Munch, a paisagem do pôr-do-sol dos impressionistas, na qual a atmosfera é estabelecida por uma única cor, singular, fascinante e dominante, tornou-se, nas palavras do próprio Munch, uma "dispo-

sição de espírito vespertina, vermelho-sangue". Uma grande vibração, de aspecto incomum, espalha-se por toda a cena — um ritmo reiterativo, obsessivo, opressor, irradiando em torno de um indivíduo solitário, em sofrimento. É como o medo primitivo do demônio do meio-dia, cada hora do dia estando sob o controle de um espírito que afeta a criatura sob o seu sortilégio.

Essa concepção de *O grito* não foi invenção de Munch; ocorreu com freqüência na poesia e prosa escandinava na década de 1880 — nos romances de Jacobsen e Jaeger e nas peças e contos de Strindberg. Naqueles anos em que a sociedade escandinava estava começando a perder seu velho e sedimentado aspecto, a sua tradicional vida rústica e provinciana, conflitos profundos e dolorosos surgiram para aqueles que lutavam para viver conforme as crenças tradicionais luteranas e a moralidade da classe média. Personalidades mais fortes reagiram, de início, contestando essas crenças em nome da verdade e da modernidade. Com o tempo, quando o recém-desenvolvido modo de vida urbano, que havia sido identificado com progresso e liberdade, revelou a sua própria instabilidade e contradições, escritores e pintores passaram a rejeitar uma arte que representava o mundo como belo, acolhedor e tranqüilo, e a humanidade como a comunidade de fé local divertindo-se inocentemente. Por trás dos temas domésticos, nada problemáticos, descobriram situações de conflito, sofrimento e dúvida.

Vários interesses típicos da literatura e da arte do século XX já eram evidentes na década de 1880. Se tivéssemos de traçar uma linha divisória entre o nosso tempo e o anterior, no que se refere à perspectiva e seus problemas, acredito que não seria em 1900, mas em meados da década de 1880, embora haja indicações de uma nova atitude bem antes, já nas décadas de 1860 e 1870, nos escritos de Baudelaire, Rimbaud e Flaubert, e, na Alemanha, nas obras veementes de Nietzsche. Ao absorver o impressionismo em Paris, em 1886-87, depois de uma fase de pintura solene, piedosa, na Holanda, Vincent van Gogh criou um tipo de paisagem na qual os elementos que extraiu dos impressionistas adquiriram uma intensidade de sentimentos sem paralelos, um escoadouro de seu frustrado anseio de amor e de suas metas humanitárias, também expressos em seu amor pelos objetos e seu desejo de entidades estáveis na paisagem, de um mundo com uma existência mais sólida do que o seu próprio ser desarraigado. Seus novos objetivos transformaram a estética do impressionismo, à medida que suas cores e formas se tornavam radicalmente mais pronunciadas e intensas. Em *Trigal com sol nascente* [FIG. 131], os caminhos ou linhas, em flagrante oposição, têm a fisionomia do todo. A perspectiva nos leva para a esquerda, ao longo dos sulcos arados, mas a fonte de luz vem, distante, da direita, e irradia. A pintura tem um centro objetivo e um subjetivo: um, a partir do olhar do artista, e o outro, da natureza. Cada um tem a sua própria compulsão, fervor e grandeza. Não é uma visão impressionista da paisagem, mas corresponde profundamente ao que vemos revelado nas maravilhosas cartas de Van Gogh sobre seus sentimentos e desejos.

Ao pintar retratos, Van Gogh examinava minuciosamente seus modelos, buscando traços que indicassem potenciais amigos, irmãos, irmãs, amantes. O sentido do humano não é mais encontrado na alegria irrefletida impressionista, no

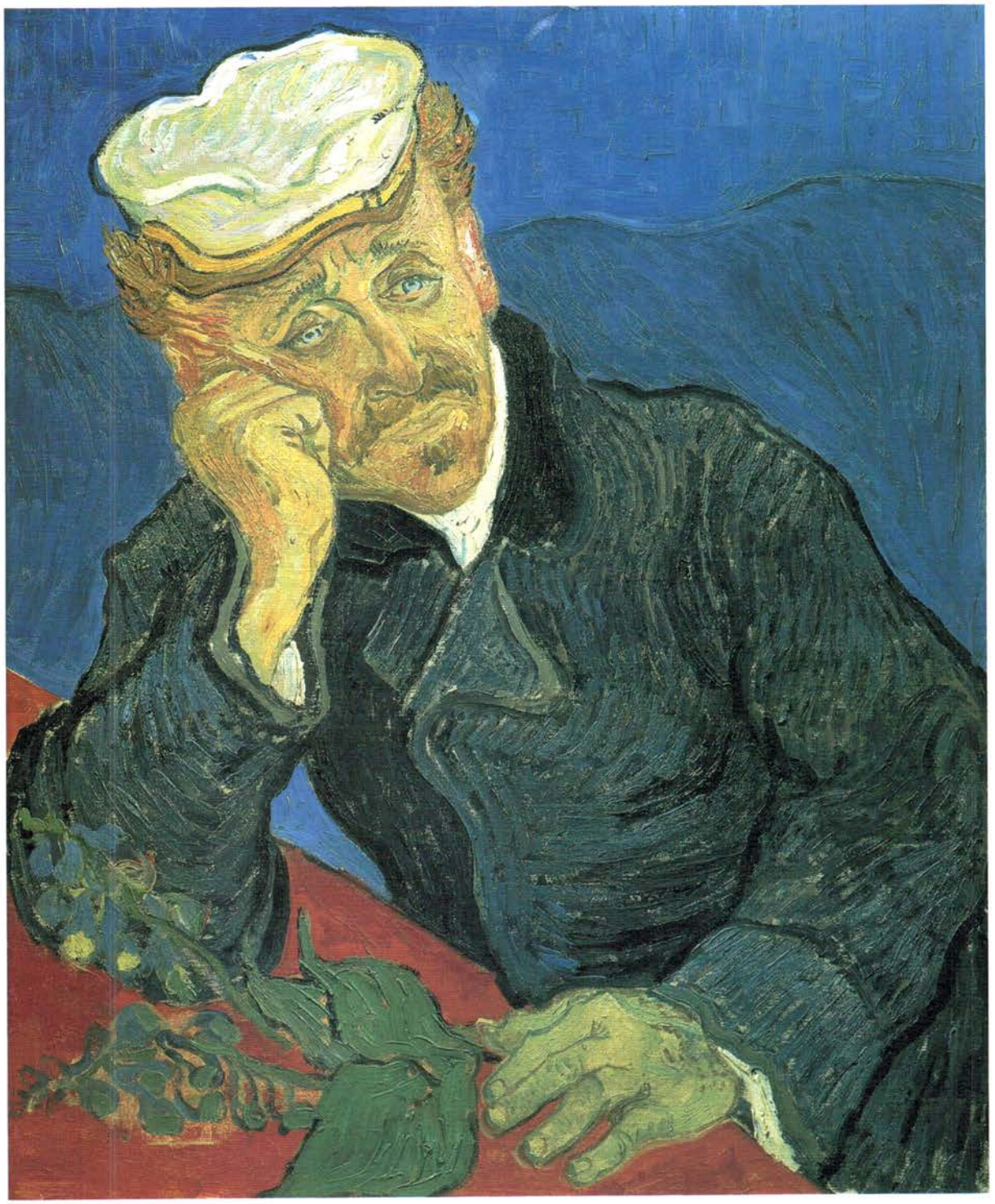
131 VINCENT VAN GOGH, *Trigal com sol nascente*, 1889, carvão, pena e tinta marrom sobre papel, 47 x 62 cm, Staatliche Graphische Sammlung, Munique.

piquenique ou dança informal, mas na consciência atenta e gratificante do outro como uma alma humana complexa, um ser que reage. Van Gogh retratou o doutor Paul Gachet [FIG. 132] — a flor em sua mão é um emblema do psiquiatra que incluía, entre os seus remédios, a digitalina, um estimulante do coração derivado da dedaleira[7] — como um homem que, como ele escreveu em uma carta, "é tão doente quanto eu",[8] e parecia sentir os problemas de Van Gogh como se fossem seus. A flor pertence à medicina, aos nervos, bem como à beleza da natureza. Nas décadas de 1870 e 1880, Gachet foi um pioneiro no desenvolvimento de um tipo de terapia de grupo por meio da confissão. Antes de tratar de Van Gogh, Gachet havia sido o médico do gravador louco Charles Meryon, de quem cuidou durante vários anos. Também pintor, Gachet sentia-se atraído pelos artistas sofredores. Nesse retrato, Van Gogh representou-o como seu outro eu.

Do ponto de vista histórico, a representação do médico como neurótico é particularmente significativa, pois escritos contemporâneos das décadas de 1880 e 1890 descreveram ocasionalmente a neurose como a característica principal do

7. Devo essa observação à minha mulher, doutora Lillian Milgram.

8. *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, op. cit., v. III, p. 294.



132 VINCENT VAN GOGH, *Doutor Paul Gachet*, 1890, óleo sobre tela, 68 x 57 cm, Musée d'Orsay, Paris.

133 VINCENT VAN GOGH, *Noite estrelada*, 1889, óleo sobre tela, 73,7 x 92,1 cm, The Museum of Modern Art, Nova York.

homem moderno. Essa sugestão é encontrada em uma obra escrita pelo economista matemático francês Augustin Cournot, que, em um livro de filosofia da história, publicado em 1872, predisse que a doença típica do século seguinte seria a neurose.[9] Ele inferiu essa conclusão de sua convicção de que o desenvolvimento da sociedade moderna ocidental criaria e acentuaria, inevitavelmente, conflitos entre os indivíduos e a sociedade, entre suas necessidades e as condições de trabalho. Cournot anteviu um estado crescente de tensão, nervosismo e ansiedade. Essa visão era comum entre outras pessoas além dos pintores. Escritores, filósofos da história, historiadores — entre eles dois alemães, o filósofo-sociólogo Georg Simmel e o historiador Karl Lamprecht —, todos usaram o conceito de *Nervösität* [nervosismo] para caracterizar a humanidade no fim do século XIX e começo do século XX.

A pintura que sucedeu ao impressionismo nos revela que, para a nova geração, os valores que nas décadas de 1860 e 1870 tinham induzido uma atitude mais confiante, um sentimento de independência, força e alegria, por volta de

9. *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps modernes*, 2 v., Paris, 1872.

1885 se tornaram obstáculos ao conhecimento de si mesmo e à compreensão da sociedade. O impressionismo chegou a se tornar símbolo do passivo, do aquiescente, do frívolo. Os pós-impressionistas não podiam defender, como terreno fértil da arte, o ponto de vista e modo de experiência anteriores em uma sociedade em que os novos problemas do Estado, da economia, das relações sociais e da moral impunham escolhas difíceis para as quais os indivíduos comuns não estavam preparados e com que só podiam lidar por meio de uma atividade coletiva militante, por meio de novas leis, instituições ou modos de vida que estavam além do poder de realização de um único indivíduo.

Os artistas, tateando honestamente, sentiram-se atraídos, então, pelas idéias antigas sobre religião e formas comunais de vida que pareciam prometer uma segurança espiritual, ou esperança, para o indivíduo. Pintor resolutamente comprometido com o mundo cotidiano, Van Gogh pintou o quadro *Noite estrelada*, que descreveu em uma carta como uma tentativa de alcançar um ponto de vista religioso sem Deus [FIG. 133]. Deus, escreveu ele, citando Hugo, era "um farol em eclipse",[10] embora Jesus permanecesse, no seu ver, o maior de todos os homens. A inadequação da visão secular positiva foi afirmada com mais frequência por artistas em meados da década de 1880 e começo da década de 1890, do que pelo grupo impressionista, em grande parte agnóstico ou ateu, na década de 1870. Na França, a crise foi sentida com uma mordacidade especial. Em outros países — especialmente nos distantes, que foram conservadores em arte até essa época ou tinham avançado só recentemente para uma sociedade industrial moderna —, os artistas experimentaram as mudanças das novas formas de vida social como um impacto ainda mais severo, e reagiram com um sentimento intenso em suas obras.

A carreira de Gauguin é um drama passional do artista moderno respondendo à nova situação. Ele começou como pintor impressionista amador enquanto ainda era empregado em um banco. Antes disso, fora marinheiro e viajou ao redor do mundo, uma experiência que, junto com o deslocamento de sua família (Paris, Peru, Orléans) durante a sua infância, deu-lhe a necessária autoconfiança e disponibilidade em seus projetos posteriores de viagem e mudança. Prosperando em seu trabalho na década de 1870, Gauguin comprou quadros impressionistas e travou conhecimento com os artistas. Vivia, então, em um subúrbio de Paris com uma esposa dinamarquesa e quatro filhos, os quais pintou de uma maneira impressionista, deleitando-se com o alcance e os encantos de sua arte e adquirindo a sensibilidade tão próxima do ideal de bem-estar burguês.

Quando o banco em que trabalhava faliu durante a crise de 1883, Gauguin deixou a profissão e, com a ajuda de suas economias, dedicou-se inteiramente à pintura. Por volta de 1885, abandonou a família, que ele não podia mais sustentar. Depois de viver na subdesenvolvida Martinica e na Bretanha provinciana, a sua insegurança e o isolamento na França urbana pareceram-lhe cada vez mais problemáticos, e ele passou a idealizar a sociedade primitiva como superior à européia moderna.[11] A idealização romântica em si pode ser considerada um sinal da crise contemporânea do mundo civilizado, na França e em outros lugares. Nos quadros que Gauguin pintou do Taiti e os realizados antes, na Bretanha,

10. *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, op. cit., v. III, p. 57.

11. Durante sua viagem a Marrocos, em 28 de abril de 1832, Delacroix descreveu a aparência superior dos árabes em comparação com os franceses contemporâneos: "Ils sont plus près de la nature de mille manières: leurs habits, la forme de leur souliers. Aussi, la beauté s'unit à tout qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science."[Eles se encontram mais perto da natureza em milhares de aspectos: suas roupas, a forma de seus sapatos. Além disso, a beleza se une a tudo que fazem. Quanto a nós, em nossos espartilhos, nossos sapatos apertados, nossas cintas ridículas, provocamos pena. A graça se vinga da nossa ciência]. Eugène Delacroix, *Journal*, v. I, 1932, p. 152. Quase cinqüenta anos depois, em 1881, Redon escreveu de maneira semelhante sobre uma trupe de "barbares sublimes" [bárbaros sublimes] que vinham da Terra do Fogo: "Ils ont les signes de notre grandeur; elle éclate en leurs yeux et gestes, avec plus de force que dans l'homme civilisé" [Possuem as marcas da nossa grandeza; ela brilha em seus olhos e em seus gestos com mais força do que no homem civilizado]. Redon contrastou o financista francês elegantemente vestido com os nativos praticamente nus: "Est-il laid ce vieux bourgeois, sont-ils beaux ces sublimes enfants de la vie polaire!" [Como é feio esse velho burguês, como são belos esses filhos sublimes da vida polar!]. *À soi-même, Journal (1867-1915)*, Paris, 1979, pp. 84-5.

o colorido impressionista foi convertido em padrões decorativos, semelhantes à tapeçaria, com grandes elementos abstratos mais ornamentais e organizados. Os seus temas eram, com freqüência, religiosos, mas, em seu caráter pitoresco, festivo e profuso, parecem equivalentes exóticos das excursões impressionísticas e da leveza da vida nas décadas de 1860 e 1870 [FIG. 134].

Gauguin, no Taiti, encarou a vida nativa como a realização de pelo menos uma parte de seu ideal positivo: um desfrute sereno da natureza e da comunidade, sustentado por uma religião poética e por uma ordem social que assegurava a estabilidade desse mundo nativo. Na França, as condições de prazer eram a individualidade e a liberdade de movimento e escolha no grupo social, em outras palavras, a superação da inércia da vida "tribal". Aqui há outro tipo de inversão das relações humanas que dependiam das metas e da herança impressionista.

Gauguin não pôde manter esse seu modo de ver até o fim. Percebemos o resultado em um quadro com o título *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?* [FIG. 135], no qual ele empreendeu uma luta com as questões metafísicas

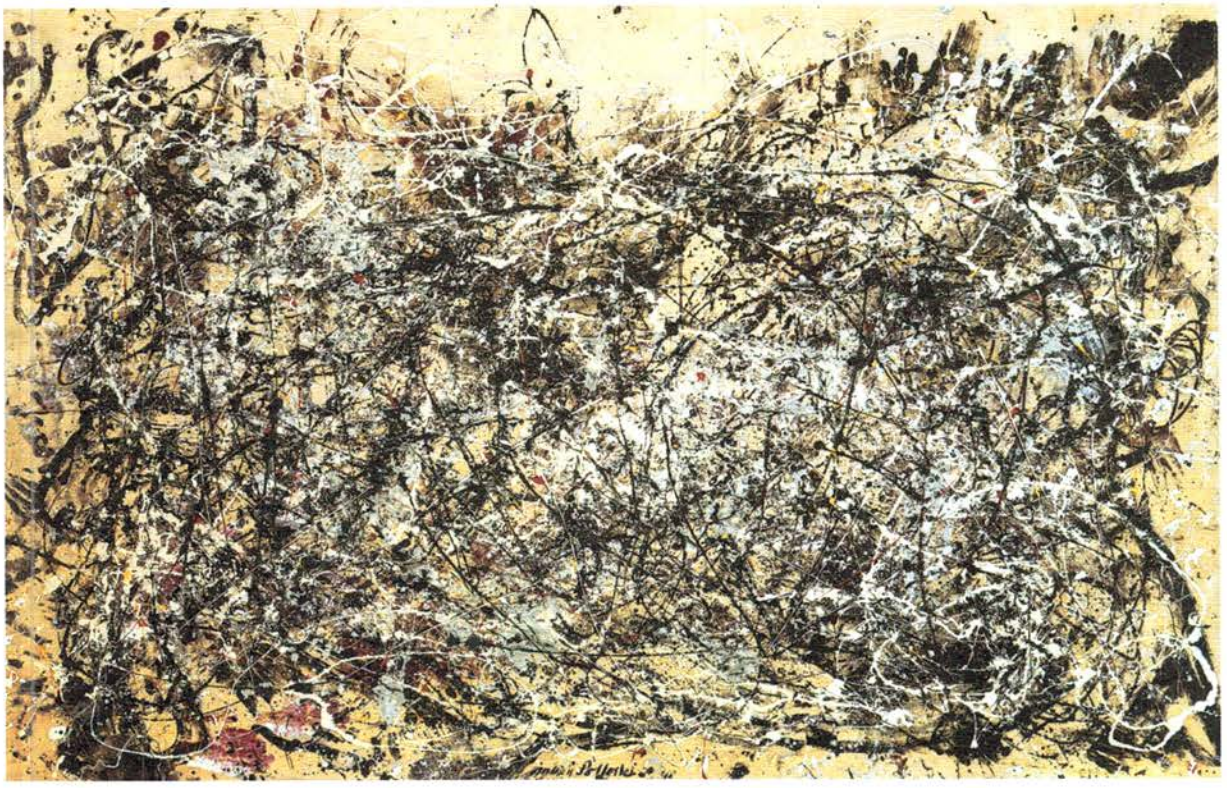
134 PAUL GAUGUIN, *A visão depois do sermão (Jacó lutando com o anjo)*, 1888, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, National Gallery of Scotland, Edimburgo.

135 PAUL GAUGUIN, *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?*, 1897, óleo sobre tela, 139 x 374 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

sobre a existência humana. Sem uma mitologia e uma tradição pagã revivida como a dos artistas da Renascença, ou uma religião dogmática como na Idade Média, Gauguin podia reproduzir esses grandes desafios e respostas sobre a natureza e os fins do homem somente em termos de vida individual, como um processo biológico. De um lado, ele pôs uma criança; no meio, um jovem — naturalmente colhendo frutas — e à esquerda, figuras tristes da velhice, memória e morte. É um quadro dos estágios da vida em seu desenvolvimento normal da infância até a velhice, abstraindo da sociedade e da história. O "mito" projeta uma vida individual anônima, simbolizando as idades do homem como são vistas em imagens populares antiquadas, quase sempre religiosas, mas, às vezes, terminando com um enterro — uma nota naturalista.

A simples colocação das perguntas sem resposta no título mostra que a pintura, para Gauguin, não era meramente uma empreitada estética ou um meio de afirmar a sua forte individualidade pelo desenvolvimento dos poderes artísticos. Acarretava também dúvidas sobre si mesmo e seu mundo, questões dificilmente concebidas como temas da pintura impressionista, embora um impressionista possa tê-las considerado em pensamento. A introdução desses temas mudou o escopo e as metas da pintura. Não seria possível pintar as respostas a essas questões ou mesmo as próprias questões, de uma maneira impressionista. Antes, Van Gogh havia dito que não se podia pintar um quadro impressionista de um santo. A aparência de um santo não é uma função da luz natural, mas de uma luz interior.

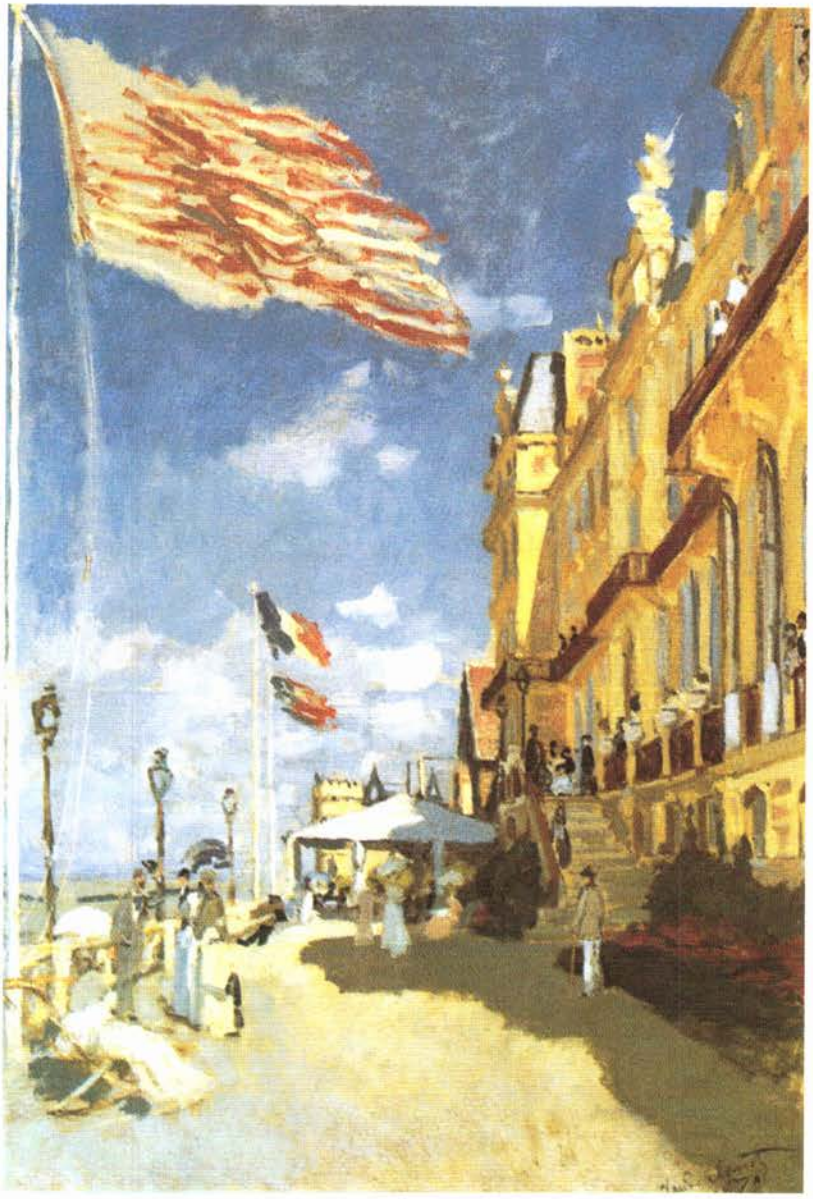
Gauguin, dessa maneira, introduziu formas figurativas definidas e tornou-as legíveis como imagens e símbolos de seu sonho de uma felicidade idílica perdida em uma natureza suntuosa, sem estações, tão diferente dos prazeres de fim de semana e feriados do espectador impressionista, que são uma questão de sensibilidade individual repetidamente renovada. Gauguin teve de dar à cor, à textura e ao desenho qualidades mais estáveis — formas deliberadas, acentuadas, ornamentação e um aspecto arcaico —, todas estranhas à pintura impressionista. Muita coisa no impressionismo tornou-se irrelevante com a mudança de visão de mundo implícita em sua escolha do tema.



136 JACKSON POLLOCK, *Número 1, 1948*, 1948, óleo e esmalte sobre tela crua, 172,7 x 264,2 cm, The Museum of Modern Art, Nova York.

Em termos da reação ao impressionismo, fica claro, a partir dos próprios quadros, que a mudança não foi simplesmente uma resposta aos problemas da pintura. Nenhuma dialética oculta ou latente na pintura requereu que, se os artistas pintassem com pinceladas breves durante algum tempo, deveriam, depois, pintar com maiores, ou que, se os pintores dissolvessem formas nítidas, acabariam introduzindo contornos em negação. O que aconteceu não refletiu um *Zeitgeist*, mas uma reação à presença de circunstâncias e os conflitos que estas geraram. Atitudes coletivas específicas e problemas da vida social emergiram na década de 1880 de uma maneira aguçada, afetando os artistas mais conscientes da geração seguinte e fazendo com que essa nova arte se concretizasse. Surgiu uma poesia, particularmente entre os simbolistas, que criticava o naturalismo e que restaurou símbolos, conceitos religiosos e a reflexão pessimista do indivíduo sobre si mesmo e as instituições sociais.

Entretanto, os valores impressionistas não se extinguiram. Não somente continuaram a atrair o grande público, relativamente desinteressado em uma nova pintura, mas que aprecia a natureza, espetáculos, os prazeres dos feriados e a recreação; como também, nos cinqüenta anos seguintes, pintores originais continuaram a usar as invenções dos impressionistas. É espantoso em que grau as características do impressionismo persistiram nos movimentos artísticos que menos se lhe assemelham. Entre os pintores fauvistas, cubistas, surrealistas, os expressionistas alemães e até mesmo na pintura abstrata, há aspectos que deriva-



137 CLAUDE MONET, *L'Hôtel des Roches Noirs, Trouville*, 1870, óleo sobre tela, 80 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.

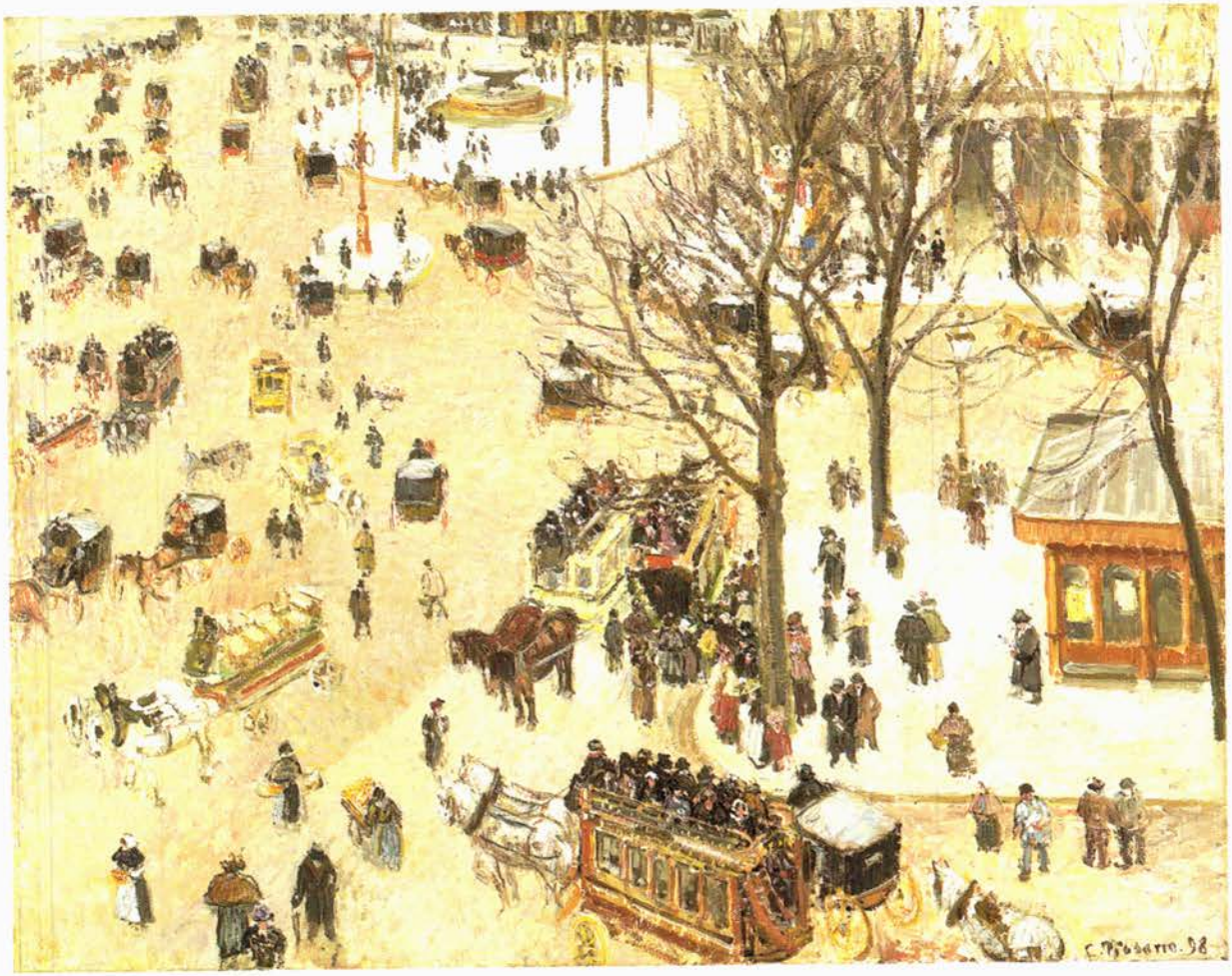
138 CAMILLE PISSARRO, *Place du Théatre Français*, 1898, óleo sobre tela, 72 x 93 cm, Los Angeles County Museum of Art.

ram da pintura impressionista. Quatro características essenciais estéticas e técnicas do impressionismo — primeira, a predominância da pincelada como uma unidade de construção do todo; segunda, a distinção da superfície como uma tecedura sobre a tela; terceira, o gosto pelo aleatório como um modo de composição em que as cores são niveladas ou harmonizadas; e, quarta, a transformação pela qual toda tela pintada por um impressionista é experimentada tanto como uma imagem quanto como uma superfície pintada — aparecem, em geral, em vários dos tipos avançados de pintura da primeira metade do século XX, e, pelo menos, três delas podem ser encontrados em toda nova arte. O impressionismo

corresponde, de uma maneira básica, a atitudes e problemas da pintura que podem ser discernidos em quase toda arte posterior.

Esse ponto pode ser ilustrado por duas obras que a princípio parecem inteiramente não-impressionistas. Uma é a pintura *Número 1, 1948* [FIG.136] de Jackson Pollock, um imenso emaranhado de linhas, filamentos e manchas de cor, com algo da qualidade ofuscante de uma forte tempestade de neve. Nessa gradação da delicadeza à rudeza, em suas formas detalhadas, ultrapassa qualquer planejamento ou deliberação. Na parte superior à direita, o artista imprimiu suas mãos na tinta para deixar um rastro, como se dissesse: um ser humano esteve aqui, esta é a obra de um indivíduo que produz enquanto se movimenta.

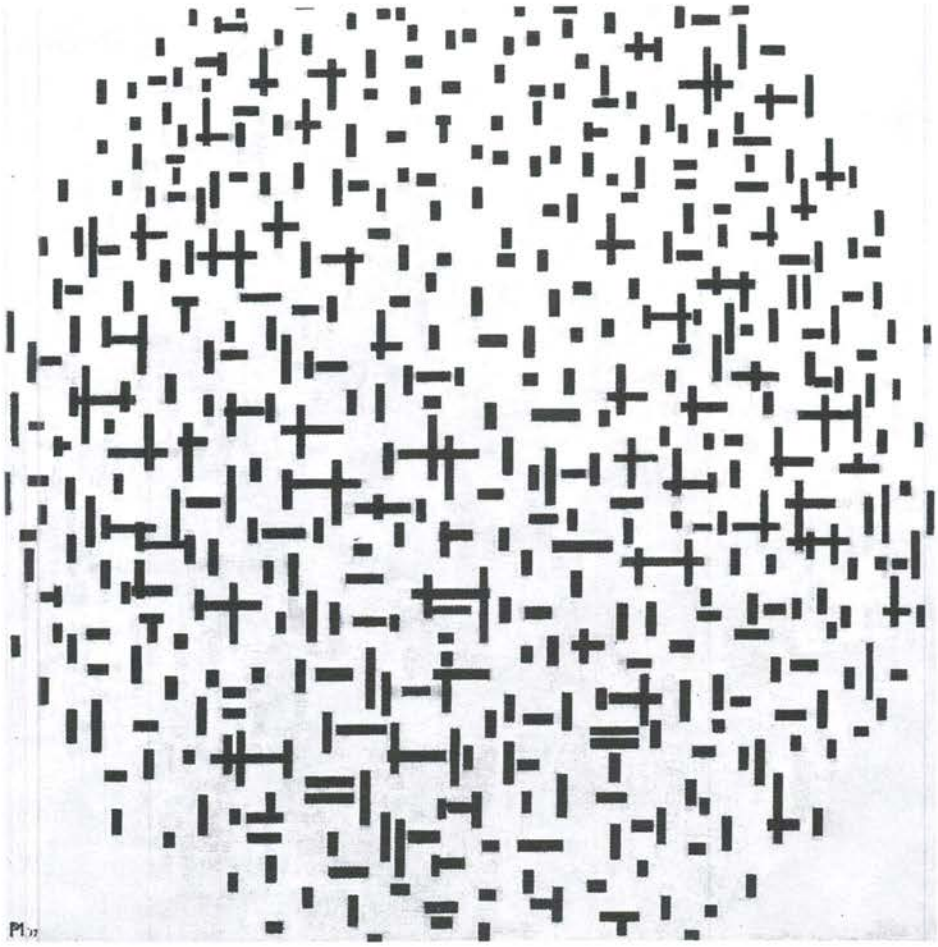
Realizada cerca de setenta anos antes [FIG.137], uma pintura de Monet mostra uma complexidade de toques aleatórios que constroem, mas fundindo e tornando imprecisas, as formas das plantas, figuras e edifícios, assim como pinceladas dispersas que não estão muito distantes das de Pollock, embora Monet pareça ter respondido a sensações da cidade e Pollock, a impulsos possantes, à



atividade motora. As duas obras conectam-se visualmente pela introdução, no quadro de Monet, de figuras em uma varanda no lado direito superior, olhando para baixo, para a rua. Elas ocupam o mesmo lugar das mãos na tela de Pollock. Monet pinta o que os espectadores vêem e Pollock, o que ele fez com as mãos. Mas em ambos as testemunhas e fontes estão presentes no canto do quadro, e essa continuidade é uma evidência da atitude impressionista na criação. Afirma a presença do artista em sua obra e a imediatez e tangibilidade de seu resultado.

Em outro par de pinturas, de Pissarro [FIG. 138] e Piet Mondrian [FIG. 139], a continuidade não é menos notável. A obra de Mondrian não tem relação aparente com a natureza ou com as coisas visíveis. Parece mais próxima de uma imaginação científica ou técnica em que alguns tipos de unidade retangular, restritos ao contato em ângulos retos, variam em espessura, intervalo e freqüência. Essa concepção de uma unidade com relações imprevisíveis dos elementos, ainda que integrados e harmonizados pelo equilíbrio das densidades, pressupõe o caráter aleatório da composição impressionista, a pintura com pinceladas minúsculas, livres, submetidas a imponderáveis unificadores comuns de textura, atmosfera e luz. Sem a obra de Pissarro, a pintura de Mondrian não teria sido possível.

O impressionismo deixou de ser um estilo apropriado para uma geração mais jovem, progressista, em meados da década de 1880, como, nos comentários sérios de alguns autores, ficou clara a sua inadequação espiritual. Foi quase esquecido durante os feitos revolucionários na arte do começo do século XX. Não obstante, por suas descobertas e qualidades, e, acima de tudo, por seu conceito de arte como uma criação pessoal livre e expressiva submetida a requisitos impessoais de integridade e justeza estética, o impressionismo assentou uma parte essencial das fundações da pintura moderna.



139 PIET MONDRIAN,
Composição com linhas,
1916-17, óleo sobre tela, 108 x
108 cm, Rijksmuseum Kröller-
Müller, Otterloo.